

جان كوكتو

السينما

ترجمة :
تماضرفاتح

الفن السابع 227

فن السينما
جان کوکتو

الغن السابع ٢٢٧

رئيس التحرير : محمد الأهد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد

فن السينما

جان كوكتو

جمع وتحرير

أندريه برنار وكلود غوتو

مع مقالات افتتاحية كتبها

روين ياس - أندريه برنار - كلود غوتو

ترجمة : تماضر فاتح

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠١٢م

THE ART OF CINEMA

Jean Cocteau

فن السينما/جان كوكتو؛ جمع وتحرير أندريه برنار وكلود غوتو؛ ترجمة
تماضر فاتح . - دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ١٢ ٢٠٠ م. - ٢٧٢ ص؛
٢٤ سم.

(الفن السابع؛ ٢٢٧)

١- ٩٤٤، ٤٣٠، ٧٩١ ك وك ف ٢- العنوان ٣- كوكتو
٤- برنار ٥- غوتو ٦- فاتح ٧- السلسلة
مكتبة الأسد

مقدمة

بقلم : روبن بلس

ولد جان كوكتو (١٨٨٩-١٩٦٣) قبل سنوات من اختراع لصور المتحركة وتوفي بعد بضع سنوات من بداية أفلام الموجة الفرنسية الجديدة. في هذه المجموعة الجديدة من أعمال كوكتو الكتابية، يستذكر المؤلف عندما كان طفلاً مشاهدته الأفلام الأولى لـ 'الأخوين لوميير' ويعبر عن سعادته عندما أصبح عجوزاً لدى مشاهدته فيلمي فرانسوا تروفو: 'الأربعمئة ضربة وجول وجيم'.

بالرغم من أنه لم يكن مولعاً بالدراسة ولم يكن أكاديمياً قط فقد كن كوكتو مراقباً مبكر النضج أوجد الأساس لمراجعة النقد الأنبي وقرأ قصائده الأولى على لملأ على مسرح 'فيمينا' عندما كان في السابعة عشرة فحسب، حين اختلط مع الكتّاب، والفنانين والموسيقيين الأكثر شهرة في باريس. الأمر الذي مكّنه من أن ينخرط ولو بشكل هامشي في الحركات الثقافية الرئيسية وفي فضائح تلك الزمن، على السواء. لقد كان شخصية معروفة في مجموعة الرواد، الأمر الذي جعله أكثر دراية بما يعنيه الانتماء إلى عصر الآلة الحديثة وذلك من خلال تجاربه كسائق سيارة إسعاف في الحرب العالمية الأولى، ولم يكن ليتجاهل وجود السينما.

كانت هناك أسباب واضحة لحماسه الذي استمر معه ورافقه طوال سني حياته. كان كوكتو يملك مواهب متعددة تكمن في امتلاكه جوانب الثقافة وغرائز الهاوي للفن. كان يرسم، ويكتب ويؤلف القصائد، والمسرحيات،

والروايات، والأغاني، والمشاهد الهزلية، ويرسم الجداريات. كان يعمل بسرعة، عندما تحضره ومضات من التألق، يمسك الإلهام، ومنفتحاً على كل شيء يدور حوله. هناك إشارة في روايته 'الأولاد المرعبون' التي كتبها في عام ١٩٢٩ وفي مدة ثلاثة أسابيع خلال علاج من الإدمان على الأفيون، بشكل مباشر أو غير مباشر إلى الدعوة الإنجيلية الأمريكية، إلى أيسانورا دنكان، إلى كوكو شافيل، إلى ماكبث، إلى نجوم السينما، إلى نيتشه، إلى راسين وكتّاب آخرين فرنسيين أو أجانب، إلى الديانة المصرية القديمة، وغيرها الكثير، كل هذه الإشارات، التي في بعض الأحيان تكون موحية ومفيدة، مطوية بخفة، وهي في ذلك مثل حلوى منقوشة يستطيع الأكل ابتلاعها، نون أن يلاحظ عدد السرعات الحرارية التي يتناولها، وكان هذا أسلوب كوكتو: محبة لشدة التألق تخفي العمل لثاق. وكان الجامع لكل تلك الأنشطة معاً، والضامن لسلامة الفنان الكامنة وراء التظاهر بالسطحية، هو ما يدعوه كوكتو بـ 'الشعر'.

لم يكن الشعر بالنسبة له يعني القصيدة فقط. فكرة الشعر هي تلك التي مكنته من تصنيف جميع أعماله تحت عنوان ('الشعر الرومانسي' من أجل الرواية 'رواية نقد الشعر' من أجل لمقالات، و'الشعر من السينما' من أجل الأفلام)، وكل هذه العناوين مستمدة من المذهب الرومانسي في الأدب. لم يكن الشعر بالنسبة له متعلقاً بشكل أدبي محدد ولكن بنوعية يمكن أن تكون موجودة في مادة النثر، في الموسيقى، في الطبيعة أو حتى في نمط حياة كوكتو ذاته كما يظهر هذا في فيلم 'الأولاد المرعبون'. ولكن بالنسبة لكوكتو، وعلى عكس الرومانسيين، لم يكن الشعر شيئاً من لغموض في العمق والجوهر، لكنه عملية آلية، كامنة في الأشياء (بما في ذلك معظم الأشياء اليومية) التي، حالما يتم إطلاقها، سوف تعمل بشكل غامض على العقل.

إن دور الفنان، الشاعر، هو أن يستدعي الشعر - وهنا ما معناه الإشارات المتكررة للسحر وإلهام آلهة الفن والعلوم (عند اليونان) - ويخلق

الظروف التي يمكن العمل ضمنها: يمكن أن يؤدي الشعر الوظيفي بشكل أفضل في المراتب، وهنا يتحدث كوكتو عن فيلمه 'العودة الأبديّة'، وهو بذلك يزدري أولئك النقاد الذين وجدوا في قلعة العشاق مكاناً أكثر شاعريّة.

هو يزدري هؤلاء النقاد لأنه يحتقر مفهوم المحدود لموضوع الشعر. لا يوجد الشعر فقط في الأماكن الزاهية الألوان مع عصبية مختارة ومنذقة للمواضيع الشاعرية. إن الشعر موجود في كل مكان يمكن للشاعر أن يكشفه. وقد تقرر مصير البشرية من خلال الآليات التي يمكن أن ينظر إليها من خلال سحرها الغامض. لذلك، كانت المهمة في الأساس أمراً عملياً: إنها مهمة رجل المهنة، الذي يتيح لها العمل، وإن لم يكن بالضرورة هنا في الشعر. وعندما اختار كوكتو الشاعر أن يعمل من خلال الفيلم، فهو كثيراً ما يقارن نفسه مراراً وتكراراً بشخص يصنع منضدة، والهم الوحيد لهذا الشخص هو أن البنية صلبة، والأدراج تنزلق بشكل ملس، والأقدام ثابتة. سيأتي الجمهور بعد ذلك، مثل وسائل لجلسة استحضار الأرواح، يضعون أيديهم على الطاولة ولمعرفة ما إذا كان يمكن أن تستحضر الأرواح من خلال جعل الطاولة تدور.

وهكذا فإن السينما ليست هي وحدها الوسيلة الوحيدة المناسبة تماماً للشاعر، لكن ربما تكون وسيلة مثمرة بشكل خاص. الأمر الأول، الذي يؤكد كوكتو عليه هو أن الآلية لكامنة وراء السينما هي مثل تلك الآلية الكامنة وراء الأحلام. وهو يرتاب بشدة من المثقفين والعقائيين، وهذا الشك نابع من أن الحالمين والأطفال هم الأكثر تعرضاً وميلاً إلى الشعر. ثانياً، وبينما تخلق السينما حالة من الانويم المغناطيسي بين مشاهديها، فإن مشاهدة فيلم هو أيضاً بمثابة تجربة حلم بسبب 'واقعيته': نحن 'نصدق' ما نراه، حتى عندما يقول لنا المنطق إن ذلك مستحيل، ولأن إنتاج الأفلام ميكانيكياً بواسطة التقنيات يسمح باستخدام تأثيرات خاصة أكثر إقناعاً وأعظم بكثير من تلك المستخدمة في المسرح، إذ بإمكان صانع الفيلم جعل 'الحقيقي' غير واقعي ونسجاً من الخيال.

تكون الأفلام التي ينجزها الشاعر عادة ذات طبيعة واحدة - وقد يختلف ذلك، على سبيل المثال، في حالة الأفلام المنجزة أساساً لأغراض تجارية أو استغلالية أو دعائية. لكن أياً من هذه الأفلام، طبقاً لفكرة كوكتو بخصوص الشعر، تكون بالمطلق أفلاماً شاعرية. لقد كره 'نخبوية' سينما الفن وكتاباته عن سينما تظهر الدليل على ذوق انتقائي فإن الأفلام التالية على التوالي، 'بن-هور'، 'بيبي ليموكو'، 'المدركة بوتمكين'، 'السيد فيرنو'، 'دم الحمقى' و'عيون بدون وجه' - عبارة عن - كوميديا، ميلودراما، أفلام وثائقية، أفلام رعب. بما أن وظائف الشعر تعمل في مرآب لتصليح السيارات، بشكل أفضل مما هو عليه في القاعة، لهذا يمكن أن يكون الشعر موجوداً حتى في الأفعلة المخترعة من أجل استخدامها في كوميديا التمثيلية لهزلية .

كان كوكتو يستمتع بالترفيه 'الشعبي' وغالباً ما كانت نصوصه السينمائية الخاصة (انظر، على سبيل المثال، المقتطفات في القسم الأخير من هذا الكتاب) تنسحب على الميلودراما والاستعراض المسرحي (الفونفيل). والمتعة التي يحصل عليها في محاور القصة الميلودرامية، التي تملك جرعة الحزن ذاتها الموجودة في الألحان الشعبية، قذارة الشوارع الخلقية وحانات مبهرجة، لا توازي حبه للمؤثرات الخاصة، وبشكل خاص ذلك النوع من المؤثرات الذي يساهم في تغيير الأشياء من حال إلى آخر. إن تحول حقيقة سفر إلى زهرة (الصورة النهائية في فيلمه الأخير، 'وصية أورفيه') هي، بالنسبة لكوكتو، شاعرية فعلاً كشاعرية فكرة التحولات الأسطورية في الأسطورة الكلاسيكية.

عرف كوكتو أيضاً، وكتب بمودة عن مخرجي أفلام وممثلين أمثال: شارلي شابلن، ويلز، بريسون ومارلين نيتريش. اجتمع مع شابلن في عام ١٩٣٦ وذلك في جولة حول العالم في ثمانين يوماً لاقتفاء أثر بطل جول فيرن، تمت بعد مراهنة مع مجلة 'فرانس سوار'. نراه مع ويلز في بهو فندق

في فينيسيا في وقت المهرجان ونجده يقدم التحية والإجلال إلى جيرار فيليب و جاك بيكير بعد وفاتهما. وهو كان أقرب من الكل إلى الممثلين ومنتجي الأفلام الذين عمل معهم، الأقرب من بين هؤلاء، بالطبع، لأنه رفيق جان ماريه.

الفيلم الأول لكوكتو ' دم الشاعر' كان في عام ١٩٣٠ والذي يتميز إلى حد كبير بأنه 'فيلم فن'. وبالرغم من أن هذا الفيلم قد أنتج بعد خمسة أعوام من انقطاع عميق في لعلاقات مع السرياليين ، إلا أنه ينتمي بوضوح إلى فترة صناعة الأفلام التجريبية في فرنسا خلال العشرينيات من القرن العشرين، تلك لفترة التي أنتجت فيلم بونويل تحت عنوان 'العصر الذهبي' (والذي أيضا تم تمويله من قبل كومت دو نواي). إنه خلاصة وافية تامة لأفكار كوكتو ، بما تحويه من إشارات إلى أسطورة اورفيه وإلى معركة كرة الثلج في فيلم 'الأولاد المرعبون'. وأهم من كل شيء أن الفيلم سمح لكوكتو باكتشاف القوة الكامنة للتوسيط وللتأثيرات التي كان يستعملها على نحو أكثر انضباطا في الأعمال التي أتت تالياً.

بعد فيلمه ' دم الشاعر' لم ينتج أي فيلم آخر إلا فيلم 'الحساء والوحش' في عام ١٩٤٦، تجربة سجلها في فيلم الحساء والوحش : يوميات رجل مجهول، 'مفكرة فيلم في عام ١٩٥٠'. ما سجلته المفكرة هو تعاقب لتجارب بشكل يفاجئ المؤلف في كل مرة أراد فيها أن يرى ماذا بداخل أستوديو السينما: لا يوجد هناك المشاكل التقنية العادية فقط ولكن يوجد عند 'جان ماريه' الدمايل ومشاكل لا تنتهي مع ماكياج، بينما كوكتو نفسه يتحمل نشرة كاملة من الأمراض (بشكل رئيسي الحصبة والإرهاق) على رأس قمة الصدمات العادية التي تواجهها عملية إخراج الفيلم. وبشكل لا يصدق، كان هذا بداية لفترة من العمل المتواصل للسينما، الذي استمر مع فيلم 'الأنسر نو الرأسين' (١٩٤٧) وفيلم 'الآباء الرهيبيون' (١٩٤٨) وانتهاءً وبلا شك بقطعه

النادرة 'أورفيه' (١٩٥٠). بعد ذلك، أُنتج فيلماً واحداً آخر هو وصية أورفيه في عام ١٩٥٩ الذي يلعب فيه الدور الرئيسي.

الأمر الرائع جداً بشأن أفلام كوكتو هو تناغم هذه الأفلام مع بقية أعماله ووفاءه المطلق لهواجسه الشخصية التناغم الذي كان تحقيقه ممكناً فقط بسبب تفهم فريق عمله. وهو غالباً ما يعبر لأعضاء هذا الفريق عن موثته ويقدم لهم تحيات الإجلال والاحترام، فمثلاً هنا : جورج أوريك الذي كتب الألحان الموسيقية لكل أفلام كوكتو، ما عدا الفيلم الأخير، كريستيان بيرار، المدير الفني في أفلام 'الحسنة والوحش'، 'النسر ذو الرأسين' و 'الآباء الرهيبيون'، المصمم جورج واكيفيش في فيلم 'النسر ذو الرأسين' والمصوران هنري اليكان في فيلم 'الحسنة والوحش' وميشيل كيلييه في فيلم 'النسر ذو الرأسين'. إضافة إلى ذلك وكونه في المقدمة بين معاصريه في إدراك دور المشاهد في 'صنع' عمل فني، اعترف كوكتو بسهولة بأن السينما هي مغامرة تعاونية يمكن أن يكتب لنجاح المؤلف - المخرج فيها فقط بتضافر الجهود المبذولة مع الآخرين. عدد قليل من المنتجين فقط من أمثال كوكتو كانوا من بين الكرماء في كَيْل المديح لمعاونيهم في العمل ، رغم ذلك يمكن أن يكون هناك بضعة من صنّاع الأفلام السينمائية الذين يمثلون بشكل واضح ما يجب أن يكون عليه عمل المخرج مثلما قام به كوكتو.

كان كوكتو يعلّق أهمية كبيرة على الصدقة وغالباً ما يقول: دائماً ما يسيطر القلب على العقل. وهذا يعني، من ناحية أخرى، أن كتابته عن فيلم تحتوي القليل من التوقعات النظرية ، بصرف النظر عن وضع مفاهيمه فيما يخص الشعر، وهذا ما قام به ضمن شروطه الخاصة (صناعة المنضدة ، الآلهة 'آلهة الإلهام ، الإغريقية في السينما...الخ'، وعملياً ليس لديه نقد عدائي. لو كره فيلماً، يفضل أن يتجاهله. عندما يتحدث عن أصدقائه، هو يفعل ذلك من أجل أن يمدحهم، وأن يوجه الانتباه إلى براعة عملهم. في بعض

الحالات (مثلاً، محاولته لمتعة التعبير عن سحر مارلين نيتريش)، وهو في الحالة التي يكون لعرف يتطلب هذا النوع من المواقف: يوافق بصعوبة أن يأتي إلى خشبة المسرح لكي يقدم مارلين إن كان لديه شيء يذمها.

ولكن، في كثير من الأحيان، تدفعه المحبة أن يتصرف كما لو كان تحت نفس النوع من الالتزام لكي يمتدح، في حين أنه لا يفعل ذلك.

النتيجة هي أنه، كالتقد، قد تبدو هذه الكتابات لطيفة. لكن غياب الحقد يكون، في أسوأ الأحوال، عيباً جذاباً، ولدرجة أكبر في رجل كان معرضاً دوماً لنقد شخصي قاس. عند الحديث عن فيلم جون ديلاوي تحت عنوان 'العودة الأدبية' الذي كتب له كوكتو النص وصف الناقد فرانسوا فينويه في صحيفة 'أنا في كل مكان' الفاشية في عددها الصادر في تشرين الأول ١٩٤٣، كوكتو على أنه رجل مسن مثقل وأنه من الجنس الثالث والذي 'في نزواته لفسائية' يقتضي كل الأزياء، أنه المهرج وسخ الثياب، 'المرأة الدلوعة' شديدة الاحتياج' وصاحب 'ذكاء مثقل على الدوام'. هذا بالتأكيد ليس، وصفاً لطيفاً، لكنه ليس بأي حال من الأحوال مثير إعجاب. وما عدا الإشارة الواضحة إلى الشذوذ الجنسي عند كوكتو، فإن اتهام كوكتو بالانتهازية هو بالإجمال اتهام غير عادل ويأتي بشكل خلص من كاتب له مساهمات في صحيفة معادية له.

تكمّن الصعوبة الأخرى مع أي مقتطفات أدبية مختارة كمثال هذه الكتابات العرضية بأنها قد تصبح تكراراً. وهذا أمر حتمي في كتاب لم يتم تصميمه لكي يكون كذلك: ما تمّ جمعه هنا هو ملاحظات، ومقالات ومواد صحفية الغرض منها خدمة تشكيلة متنوعة من القراء والأمكنة. البعض يقيم الدليل، إنه تمت كتابة هذه المقتطفات على عجل، وبطريقة تحمل مفاهيم الآخرين، وإنه تم تكرار مقاربات أو اقتباسات كنت تبهج كوكتو، من حين لآخر كلمة بكلمة.

لم تمتد بهرجته إلى درجة الرفض التام لإعادة استعمال خط جيد إلى جمهور جديد، وذلك يعود إلى أن هذا الجمهور قد أصبح مجموعة القراء الوحيدة لهذا الكتاب، والذي كان في بعض الأحيان ينظر إليه على أنه يحكي نفس القصة مراراً وتكراراً.

بالرغم من ذلك، ما بين أيدينا هو عبارة عن مجموعة رائعة. تسلط هذه المجموعة، بداية، الضوء على ما قُتِمه كوكتو من أعمال إلى السينما، ذلك مع مناقشات مفصلة عن أهدافه في فيلم 'الحسناء والوحش'، الخطوط العريضة لسيناريو عن أورفيو، الردود على النقد الموجّه لفيلم وصية أورفيو، الانعكاسات على العلاقة بين السينما والمسرح وتفسير لنواياه وأهدافه المتضاربة في إنتاج 'النسر نو الرأسين' و'الآباء الرهيبيون'. يكشف القسم الأخير من المقطعات غير المنشورة المقدار الكبير من استخدام كوكتو لعناصر من الميلودراما وأنه صاحب عقيدة تؤمن 'بأليات' القدر: مثلاً المحال المنحوس الذي يريد أن يتم إلقاء القبض عليه، والثنائي العاشق الذي يتبادل المزاج بسبب التنويم المغناطيسي أو ضربة على الرأس.

الأهم من ذلك، يظهر القسم الأخير من هذا الكتاب كوكتو كفدائي محارب في قضية الفن السابع. لقد كره كوكتو كلمة 'سينما'، مفضلاً استخدام مصطلح عفا عليه الزمن بالفعل وهو 'صناعة السينما'. صناعة السينما هو الاسم الذي أطلقه الأخوان لومير على آلة تصويرهما، الكاميرا، وأصبح كوكتو المالك للتسمية بالمعنى البديل: يصف قاموس 'روبر الصغير' كلمة سينما بأنها 'عفا عليها الزمن أو تعليمية'، ويوضح ذلك بالاقتران التالي من كوكتو: 'إن صناعة السينما هي فن. وسوف تحرر نفسها من عبودية الصناعة.'

هذا موجز رائع. ما أعرب كوكتو عن الأمل بأن يقوم به، كان إحياء المصطلح، الهانف لتمييز فن 'صناعة السينما' من وسائل الترفيه العابر

السريع الزوال الذي قدمته لسينما. أراد بث حياة في الكلمة الميتة، تماماً كما حاول (في شعره، في مسرحياته، في أفلامه وفي نقده) إعطاء معاني حديثة للأساطير الكلاسيكية: يخبرنا أن الإلهة الإغريقية (إلهة السينما) في السينما، ليست صبورة، ولن تعطي وقتاً لصناعة السينما لكي تؤسس نفسها كما هو بمقدور الشعر (شعر القصيدة) أن يفعل. وفي العبارات اليومية الدلجة: يكلف نشر كتاب شعر مبلغاً قليلاً من المال، ولكن مبالغ طائلة يجب وضعها لصناعة فيلم، وبالتالي، الناس الذين يمولون الفيلم يريدون رؤية عائدات استثماراتهم، ويفضلون أن يحصل ذلك قبل القرن المقبل. ولذلك فإن فن السينما هو عبد لمن يدعمه، الذين يفضلون المواضيع التي يعرفون سلفاً أنها ستجذب جمهوراً فوراً.

تمثلت مثل هذه لصناعة السينمائية لمفرطة في التسرع في هوليوود. لم يكن كوكتو يستمد إلهامه من الوجه السهل للسينما والمعادى لأمريكا: انه يبدي حماسة في هذه الصفحات لكل من ويلز، فيدور، شابلن ودو ميلل، فضلاً عن شخصيات غامضة أكثر من ذلك بكثير مثل روبرت مونتيغمري. هو يشعر بأنه تم تكوين رأي خاطئ بشأن الأزياء والأنماط السائدة ما بعد الحرب في أوروبا، أو بشأن الأدب القصصي الأمريكي المثير وأفلام الويسترن. وكتب من حين لآخر عن لتأثير الحاصل 'هنا' من قبل نظام النجومية في سينما هوليوود، وعلى سبيل المثال في مقالاته المميزة عن بريجيت باردو وجيس نين. كان هدفه، كالعادة، ليس التكيل من الشأن أو التكوين ولكن لإحراز الانفتاح: لإنشاء طرق موازية يستطيع من خلالها الجيل الشاب الانخراط في صناعة الأفلام والبحث عن المشاهدين. لقد دعم مهرجان سينما Maudit سينما الفيلم الملعون، بشكل تشيط في مهرجان بياريتز وهو يشرح بالتفصيل مزايا فيلم ١٦ مليمتر، وأطلق عليها اسم 'الـ ١٦ العظيمة'. ولقد كان مخطئاً في اعتقاده أن مستقبل السينما لمستقلة يكمن في هذه الصيغة من الحجم، ولكنه كان مصيباً في الترويج لمزايا

الاستقلالية. وهو محق كذلك في فهمه أن 'مشاهد' السينما، هو في الحقيقة، عدة مشاهدين وإنه يجب إيجاد السبل للوصول إليهم، من أجل الحفاظ على سوية الأفلام من الماضي وإعطاء الأفلام الجديدة وقتاً لمزيد من العمل.

كما في كثير من الأحيان، يتم تبني مواقفه في هذه الأمور مع الوعي الذي يدل على وجود عنصر من عناصر درامية لتفخيم أمور النفس وتعظيم الذات: هو يقول انه يقف إلى جانب الشباب، إلى جانب الفن ضد جشع الثروة، بعد أن اختار أن يضع نفسه في قصص الاتهام مع المتهمين، وليس على مقاعد البدلاء مع القضاة. كانت واحدة من حكمه المفضلة القول ' عندما ينتقدك الجمهور حول شيء ما، احصد ذلك - إنه أنت'. لم يكن التواضع الزائف واحداً من عيوبه، وهو يقدس، وبارتياح ، أمرين جيدين حول عمله. بعد أن اختار وضع نفسه في قصص الاتهام مع المتهمين، فهو بذلك يتكيف مع النقد، وادعائه المستمر بأنه لم يكن حقاً منتج أفلام، بالإضافة إلى مواقفه المناهض للموقف الفكري، يعني أنه ليس منظرًا سينمائيًا أيضاً.

رغم ذلك فإن كتاباته عن السينما هي شهادة استيعلب تشد الانتباه وخاصة أنها تأتي من واحد من أكثر المخرجين الفرنسيين ثغراً ، مخرج كان مدسجماً وثابتاً في دعمه والترويج لفكرة محددة للسينما على أنها فن، وهو في ذلك متميز عما يعرف بالعادة ' السينما الفنية'. لا غنى عن أعماله الكتابية والاعتماد عليها كأساس لفهم كامل أفلامه الخاصة وسوف تبقى هذه الأعمال ذات قيمة كبيرة في التعمق ونفاذ البصيرة الذي تقدمه وتعبّر عنه في لحظة معينة من تاريخها. بالرغم من أن المظهر الخارجي لهذه الكتابات يبدو وكأنه ينتمي لفنان هاو ، إلا أن كوكتو لم يكن هاوياً قط : اقترّب من عمله في السينما باندفاع حاد وقوة. تبقى هذه الأفلام ذاتها التقدير الأكثر إقناعاً على عاطفته التي رافقته طوال حياته لخدمة صناعة السينما، وهذه المجموعة الكتابية، بالرغم من أن كوكتو لم يكن يقصد أن تشكل هذه القطع المتباينة وحدة متكاملة، فإنها تظهر الآلية التي تشغل فيها هذه لعاطفة ، بطريقة كان سيوافق عليها كلياً.

مقدمة للطبعة الثانية

أندريه برنار وكلود غوتور

صدرت مجلة «صناعة السينما» للمرة الأولى في فرنسا في خريف عام ١٩٧٣ في الذكرى السنوية العاشرة لوفاة جان كوكتو. ولم تعد متوافرة منذ ذلك الحين. وتمّ تكبير حجم هذه لطبعة الثانية وإثراؤها من خلال إضافة العديد من النصوص التي كنا أضعناها من قبل ولم نستطع الحصول عليها في السابق ، لكننا تمكنا من الكشف عنها واستحضارها في وقت لاحق .

أحبّ كوكتو أن يصف نفسه بأنه «المدير الزائف» - قائلاً أن صناعة السينما لم تكن مهنته وإنه استخدم لفيلم كوسيلة تسمح له أن يظهر ماذا بإمكان كل من الشعر، والرواية والمسرح أن يصف فقط. «ليس لديّ ما أفعله في السينما» قال كوكتو ذلك في عام ١٩٢٣، «لأني قد وجهت طاقاتي إلى أماكن أخرى، وكان عليّ أن أكرس نفسي وبشكل كامل لها». في الحقيقة، قام بأول فيلم له في عام ١٩٣٠ وكان فيلمه الأخير في عام ١٩٦٠، وكان بين العامين فترات من السكون وعدم النشاط امتدت إلى عقدين من الزمن وفترة نشاط من عشر سنوات بين عامي (١٩٤٢-١٩٥٢).

بعد مرور ثلاثين عاماً، اعترض على أندريه جيد قائلاً : «ادّعى أندريه جيد بأنني أستغل الموضحة المتغيرة وبأنني جنيت فائدة من تغيير الأنماط السائدة بينما على العكس، لقد حاربت ضد كل هذه الأنماط وفعلت ذلك إما من خلال الكتب، أو على المسرح، أو في الفيلم. في الواقع، كل ما قمت به هو توجيه مصباحي في هذا الطريق وذلك، والإضاءة على المظاهر لمختلفة

للمواضيع التي تمتلكني وتتوجس ناخلي: إنها عزلة الأفراد، أحلام اليقظة والطفولة ، تلك الحالة المخيفة من مرحلة الطفولة التي لن أهرب منها أبداً».

كان عليه أن يعيد للتأكيد وبثبات على هذه المعاني الجمالية والأفكار المتأصلة في عقيدته الإبداعية. عام ١٩٢٥ كتب كوكتو المخرج المستقبلي لفيلم 'الحسناء والوحش' والمعدّ المستقبلي لفيلم «أميرة كلفس» (الذي تمنى مرة أن يخرج) عن أسرار المهنة يقول:

لا شيء أكثر إزعاجاً من الارستقراطية، من أي نوع كانت. في تصنيف التدرج الاجتماعي، يعدّ كتاباً مثل «أميرة كلفس» رائعة من الروائع الأدبية. هذه القصة التي تحمل المضامين الإلهية، والإنسانية، واللا إنسانية والخيالية تلقي بظلال من الابتذال الرهيب على الروايات التي تصوّر ما يسميه تولستوي «الروافد العليا». إضافة إلى رواية مدام دو لافاييت، عالم أفضل الروايات، يشارك عالم الجريمة، العالم لسفلي .

في نفس الكتاب، قدم لنا شبح بارون المستقبل والمخرج المستقبلي لأورفيه و«وصية أورفيه» هذه الصورة:

الشاعر هو مثل الموتى، بمعنى أنه يسير بخفاء بين الأحياء ويمكن رؤيته من قبل الأحياء بعد وفاته : أي ما يعني القول، في حالة الموتى، عندما يظهرون في شكل أشباح.

ولقد استلهم من فيلم «توما المخادع» لمقارنة التالية:

يجب على صناعة السينما أن تطور علم النفس بدون أن يكون ذلك عن طريق نصّ مكتوب. حاولت في «توما» أن أطوّر نصّاً بدون علم نفس ، أو على الأقل صنعت فيلماً بدائياً جداً ذلك يمكن مقارنته ببضعة من الخطوط التوضيحية لفيلم نمونجي. إن تحليل كل من الرواية الشكلانية المجردة والمناظر الطبيعية في الرواية الوصفية المجردة متعادل - متماثل.

وعند وصفه مجموعة لوحات بيكاسو في رواية بولينيللا
لسترافينسكي، وصف كوكتو أيضاً (كما هو الحال حتى الآن بدون قصد)
القافلة في فيلم «الآباء الرهيبيون»، يتم التجسس عليها من تلك العدسة الطائشة
لآلة التصوير:

تذكر ألغاز وأسرار لطفولة، والمناظر الطبيعية التي اكتشفها الأطفال
سراً في بقعة من الأرض ومناظر «فيزوف» في الليل في جهاز المجسم ،
ومداخل أعياد الميلاد، وغرف يتم استراق النظر إليها عبر ثقوب مفاتيح
الأبواب، وستلهم روح هذه المجموعة من الممثلين الذين يمثلون المسرح
في الأوبرا بدون أية وسيلة أخرى ماعدا لوحات رمادية وبيت لتدريب
الكلاب.

انظر إلى قصاصات الصور. هنا، «بيئة المحيط الحميم لانوارد نو
ماكس» تشير إلى «المدخل المحلي لقافلة غجرية». في مكان آخر، يستفسر
أرشيدوق نمساوي عن نسر تم إسقاطه من قبل صياد: «ماذا! هل له رأس
واحد فقط؟» وأيضاً مرة ثانية، تبدو كونتيسة نويل وهي تشبه «مذيرفا، جبهتها
ترتاح على رمحها. ثملة، تتكئ للأمام، ترتدي الخوذة ، مثل الرقم سبعة،
تأمل. هل هذا من فيلم «الآباء الرهيبيون»، «لنسر ذو الرأسين» و«وصية
أورفيه».

وأخيراً هذا الاعتراف في «يوميات رجل مجهول» :

إن قوة انسياب الدم غريبة. تشعر بأن حمام نارك الداخلية تحاول
معرفة نفسها فيه. أشعر بالقرف من منظر الدم ، رغم ذلك أطلقت اسم «دم
الشاعر» على فيلم، أظهر فيه دماً عدة مرات، وموضوع أوديب، الذي
استخدمته مراراً وتكراراً، مجبول بالدم.

وهذا، مرة أخرى ما يجب التذكير به وهو أن جان كوكتو كان منتج
أفلام حتى قبل أن يخرج مشهده لسينمائي الأول. وفقاً لما قاله هنري لانجلوا

«اجتمع كوكتو والسينما معاً في لطفولة»، قدوم ميليس قبل منيرفا وفتح المرأة له : «لم تنتظر السينما حتى فيلم «نم الشاعر» قبل أن تدخل عالم العمل عند كوكتو. إنها موجودة في كل مكان في «رأس الرجاء الصالح» ، وجدت طريقها في شعر الأنشودة البسيطة وهي أيضاً في الأوبرا. والسينما موجودة أيضاً في رواية «الانزياح الكبير» - والتي على عكس «الآباء الرهيبيون» و«توما المخادع» وبما يدعو للدهشة والاستغراب لم ترق لأي منتج أفلام. في الحقيقة، الأسطر الأولى من الرواية لا تبدو بشكل خاص مفضلة عند لفن الجديد. بكى جاك فورست بسهولة. أبكته كل من صناعة السينما، والموسيقى السيئة والقصص الشعبية»، «هدايا القلب التذكارية الزائفة» التي أخفاها في ظلام صندوق مسرح أو وحيدة مع كتاب»، الدموع التي تعارض وهي «عميقة»، «صادقة»، ونادرة. لكن، في الواقع، الروائي الشاب وبشكل حرفي يقطع، يخرج، يحرر ويمزج قصته، أي يحضرها لتصبح فيلماً.

على سبيل المثال، هذا العبور من نقطة الزاوية لعريضة إلى لصورة المقربة: بسرعة تشبه المرأة - يظهر جسم صغير في مجموعة على شاشة السينما - يتبعه ظل وجه نفس المرأة في المقامة، ستة أضعاف الحجم لطبيعي، ويرمى كل شيء إلى الظلام من حول هذا الوجه. أو، مرة ثانية ، هذا التبادل للظلمات المغنطيسية التي تتناوب فيها الشهوة الجنسية والافتتان بالنفس:

هذه المرأة صادفت الرغبة منطقة حساسة وكانت استجابة جيرمين صاحبة لصورة لجاك ، ذلك بنفس الطريقة التي تظهر بها الشاشة الفيلم ، والذي ما لم تقابله لعقبات، يفتح قط في أبيضاض. رأى جاك صورة ذاته في هذه الرغبة، وللمرة الأولى، يصبح منشئاً بلقاء نفسه : إنه يحب نفسه في جيرمين.

في مكان آخر، يعزّر الصوت واللون الدشوات في لصورة والتأثيرات الخاصة:

ينظر جاك إلى المسار. يطول المسار وينحني في المرايا المشوهة. تتغير الموسيقى أيضاً، مثلاً أحدهم يستلي نفسه بينما يستمع إلى الأوركسترا ، بإغلاق أذنه وفتحها مرة بعد أخرى. هو يرى بيتر وجيرمين. راهبان من آل غريكو. وهما يتمددان، يتحولان إلى اللون الأخضر، يرتفعان نحو السماء، منبهرين بمصابيح من الزئبق. ثم يطويان، بعيداً. بعيداً : فضاء واسعاً، يصبح الأقزم ستوبويل وجيرمين تصبح كرسي لويز فيليب وأقدامها ترفس إلى اليمين وإلى اليسار. تنفع لويز وجهاً ضبابياً غير واضح الملامح باتجاه الأمام مستوحى من فيلم في. يتحرك فيها ولا يستطيع جاك سماع أي شيء.

أبعد بقليل إلى الأمام، هناك طلقات عن بعد، يتلوها طلقات من مجل قريب، لقطات مركبه ولقطات عابرة:

لويز، وبفس حركة نفضها... أشارت إلى الرجل سيئ لحظ جيرمين.
'هو سيتجاوز الأمر' هي قالت.

كانت الملاحظة إنسانية بمعنى أن القانون يعتبر الرصاصة رحمة إذا أطلقت من قبل ضابط في مدى لنقطة الفارغة على رجل نفذ حكم الإعدام به وما زال يتنفس.

سيجارة؟ قدّم له ستوبويل ذلك.

فرقة الإعدام.

... في سيارة جيرمين. جاك وهو يرتفع إلى الأعلى ويترنح ، لم يتبق له أية قوة، يلاحظ المناظر الطبيعية غير واضحة لملامح على الجانبين. لمحة تذكر: عن حياة محي الدين ، أوديون، المصنقات، حدائق اللوكسمبورغ ، حانة غامبرينوس، النافورة . يتم جرّ ستوبويل إلى الوراء.

كل شيء معبر عنه في النقطة الفوتوغرافية، بما فيها الصورة التي تلاحق البطل، صورة صديقيه وهما نذمان بعد ممارسة الحب، مرتبطان سوية مثل الحروف الأولى للأسماء، ملكة القلوب عارية، المعبود

الهندوسي المتعدد الإطراف. يتمّ تعطّيتهما بتلك 'الرغوة من الدانتيل والثديفون'، التي قدّمها الشاعر أيضاً ، ما زالت هذه الصورة غير العصرية باقية بثبات.

ما هو مصدر عاطفته نحو السينما؟ سألته الشاشة الفرنسية في عام ١٩٤٦: 'فيلم ويليام هارت...، عن فيلم 'الاحتيايل' مع سيسو هايكاوا .. وعن أفلام شابلن .

في عام ١٩١٩، وبعد أن أعطي الحرية للكتابة عن أي شيء في صحيفة ' باريس منتصف النهار 'نصح كوكتو القراء بمشاهدة فيلمي 'سلاح الكتف' و'كارمن من كلوندايك' (فيلم مفقود... والذي جماله يبقى فقط من خلال كوكتو نفسه، هذا ما يشير إليه لانجلوا) وعبر عن رغبته لرؤية 'وسيلة جديدة لخدمة شكل جديد من الفن'. وحتى يأتي ذلك اليوم السعيد دبّر الأمر بما هو موجود عندنا وابتحث عن الأفضل.

الجدير ذكره أنه كان عليه أن يجد الأفضل وأن يشارك اكتشافه من كتاب إلى آخر. في كتابه 'الأفيون' (١٩٣٠)، يسلّط الضوء على ثلاثة أفلام عظيمة: 'فيلم 'باستر كيتون' لشيرلوك الابن، 'سباق البحث عن الذهب' لشابلن وفيلم 'المرعة بوتيمكين'، مضيفاً بعد مشاهدته، فيلم 'كلب اندلسي' لتويس بونويل وفيلم 'العصر الذهبي'. وهو يعبر عن إعجابه وبأسطر قليلة بهاربو ماركس وأيرنست لوبتسش وذلك في النقد غير المباشر (١٩٣٢)، وعلى عدة صفحات في 'رحلتي الأولى' (١٩٣٧)، إعجابه بشارلي شابلن، أيضاً مسجلاً زيارة قام بها الملك فيدور أثناء مروره ب هوليوود. بيت الفنانين' (١٩٤٧) ، مختارات من مقالاته في 'هذا المساء' و'كوميديا' تمتدح فيلم 'الأزمة لحديثة' لشابلن ، 'هروب طرزان'، و'ملثكة الخطيئة'، وغريباً غاربو في فيلمي 'أنا كاريننا' و'كميل' وآرليني في فيلم 'سيدة بلا حرج'.

كان هذا غيضاً من فيض. ما كان مخفياً عبارة عن العديد من لكتابتك حول صناعة الأفلام، مقالات، مقدّمات، تقديرات وملاحظات، التي بقيت

مبعثرة أو غير منشورة إذ أنَّ موت المؤلف، وهو عضو ناشط في نادي
أصدقاء الفن السابع ، والرئيس الفخري لهيئة تحكيم مهرجان كان والاتحاد
الفرنسي لنوادي السينما، منعه من جمع أعماله والتقديم لها. وهذا أيضاً 'سر'
مهني آخر، 'مذكرات لرجل مجهول' : إنه كوكتو ككاتب فيلم.

كان جان كوكتو مرتاباً بشأن 'عمل صناعة السينما، بالرغم من أنَّ
صناعة السينما هذه قد جلبت له بهجة ممارسة حرفة والعمل في فريق، "لأنَّ
حالة التتويم المغناطيسي التي تخلفه فينا تصل إلى حدٍّ يصبح فيه من الصعوبة
بمكان القول أين تنتهي. حتى عندما ينتهي لفيلم، ويكون قد التهمنا، يبقى
يدور معنا في حياة خاصة عادية وغير منتظمة، أبعد من النجوم، الآلة فينا ما
زالت خاضعة له ولن يتمّ تنظيفها'.

وثبت البرهان على المؤثرات الدائمة لهذا التتويم المغناطيسي بكتاباته
حول أفلامه الخاصة، وبكتاباته عن شعر السينما، وسينما الشعر، ومنتجي
أفلام، أفلام وممثلين أحبهم وآخرين أراد أن يحبهم. أولئك الذين أحبوا عمله
سجدونه هنا، مخلصاً لمبادئه ونفسه : نجار الأثاث الفاخر، وليس أهدأ على
مقاعد البدلاء مع القضاة.

ملاحظة المترجم

تمّ في هذه الترجمة كتابة عناوين الأفلام باللغة الأصلية الأم ، عندما يكون هذا الفيلم بالفرنسية، باللغة الانكليزية الأمريكية أو بالألمانية ، وفيما عدا ذلك يكتب اسم الفيلم باللغة الانكليزية. ماعدا أفلام كوكتو الخاصة ، يمكن التعرف على معظمها من النص، أو تكون معروفة جداً. عندما أشعر أن الحل ليس كذلك ، أضع اسم المخرج وتاريخ الفيلم بين قوسين بعد العنوان. من الواضح، بما أن هذه هي قطع وأجزاء عرضية ، فإنها تحتوي على الكثير من الإشارات العابرة إلى الكتاب، والمديرين، والفنانين وشخصيات أخرى. معظم هذه الشخصيات معروف جداً بحيث لا تحتاج إلى تذييل (مثل بيكاسو)، ويستشهد به جانا بحيث يبدو وضع هوامش تفسير أمر متحذلق ومثال على ذلك (ماري باشكيرتسيف) ، أو تم وضعها بسهولة من النص. ولهذا أبقيت على ملاحظات توضيحية، داخل وخارج النص ، في الحدود الدنيا.

فيلم، 'الإلهام الجديد' (شعر، ١٩٢٠) .

'عملي لثالي سيكون فيلماً'. (الأفيون، ١٩٣٠).

'أنت على صواب، أنا هنا مرة أخرى. لا يمكن للأمراء الخلاص من قول 'وداعاً'.

(نص - تحضير لي توصية أورفيه، ١٩٦٠) .

I صناعة السينما والشعر

أعارض مقولة الترفيه الشعبي لأنني أعتبر كل نوع من الترفية الجيد شعبياً. ويمكن إيجاد البرهان على ذلك في صناعة السينما التي تمتد إلى ما بعد جمهور رواد المسرح. إنه جمهور واسع بدون أفكار مسبقة. لا يشكل رواد المسرح الحكم على أساس المؤلف أو الممثلين. يتقون بهم. لأنهم جمهور المسرح منذ طفولة - وهم الأفضل.

الفيلم الذي يتم بناؤه بدون أية أفكار أخلاقية أو اجتماعية، لكن بالعاطفة، يكون عرضة للتشويه في مرآة التشويه لجمهور عرضه الأول. عندما يتم إطلاق الفيلم إلى الجمهور العام، يستطيع أن يتنفس، يمشي ويعيش. دورنا عندئذ هو أن نبني طاولة صلبة، لا أن نجعلها تنور. النجار لا يمكن أن يكون بسيطاً والعكس بالعكس. حالات التتويم المغنطيسي الجماعية التي ينعس خلالها جمهور لسينما بالضوء وظل تشبه إلى حد كبير جلسة تحضير الأرواح الروحية. ثم، يعبر الفيلم عن شيء آخر غير ما هو عليه، ذلك الشيء الذي لا أحد يمكن أن يتوقعه. على أية حال، فإن زخم الحب الذي تم شحنه به سوف يؤثر على الجماهير أكثر من أي اختراع نقيق وبارع.

الخلاصة : لا أعرف نخبة ولا محكمة يمكن أن تأخذ على عاتقها بأن تعطي حكماً ما هو الفيلم الذي سيطلق له العنان في مساره وبلا حدود. السلطة القضائية الوحيدة التي يجب أن يخضع لها الفيلم تتعلق بأسلوبه وقوته المعبرة. كل ما تبقى عدا ذلك يكون لغزاً وسيبقى دائماً كذلك.

(خطاب أمام معهد الدراسات العليا لصناعة السينما، ٩ أيلول، ١٩٤٦).

المسرح والسينما

أعتقد أنه يمكننا القول إن المسرح سينهض من إغفاءة طويلة كان قد غرق فيها بسبب صدمة صناعة السينما. بدأ العقل يسأم من تعاقب الصور المستوية التي تكرر بشكل مستمر من فيلم ملفوف على بكره على شاشة المصباح السحري القديمة، وعرض مقطع عرضي لعالم مليء بالأشباح، مع اكتشاف العمق في الضوضاء والصوت (على الأقل، أود أن أضيف عنصر الصدمة)، أصبح مجرداً من الكثير من سحره.

على أية حال، لا تضل الخطى ولا تتساق، تم استبدال هذا السحر بسحر آخر. ذلك السحر الغريب المشدق من شعور القلق، واختلال لتوازن، نزاع غير ملحوظ بين هذا الكون لضخم الجديد وافر الإنتاج للصوت واللون، وعالم المصورين، وبين عالم مسطح، بلون واحد. الاختتان، مثل ذلك الذي تمارسه بعض عيون من لديهم حول وفحراف، سيفقد تأثيره. سيتقدم كل من اللون والعمق معاً على طول جبهة واسعة، ويستسلم بعض مسرحي الدراما السذج إلى إغواء هذا المسرح لتجاري السهل. الحقيقة أن كلاً من المسرح والشاشة غير متوافقين: لا تستطيع حرفة المسرح خدمة فنان الفيلم السينمائي، أو العكس بالعكس. بإمكانك القول إن هذين الاثنين، الأول هو حرفة النفس والانعكاس، والثاني ميكانيكيات وحيوانات حية تم الإمساك بها على حين غرة، بالواقع، أحدهما يقتل الأذى والإساءة للآخر. يصبح فنان الفيلم أحرق وتعوزه الرشاقة في التعبير عندما يترك وحيداً على مسرح فارغ، بينما فنان المسرح يجفل ويخاف من الجهد لبناء سلسلة من المشاهد الصغيرة تحت العدسة المكبرة، كل منهما بنقّة فعل موسيقى الحجرة .

لذلك، صناعة السينما تتسابق نحو حالة كارثية من الكمال. وفي أية حال من الأحوال، لن يمنع هذا النوع من الكمال المهتمين بالسينما من ابتداع الروائع، إما عن طريق الاستفانة من هذا المسرح الزائف ، أو عن طريق التناقض معه. والنتيجة المفاجئة ستكون أن يستفيد كل من المسرح وصناعة السينما: السينما، حيث سيكون الأمر أكثر صعوبة لخلق رائعة سينمائية عندما لن يقدم اللونان الأبيض والأسود مؤثراتهما المبهرة ، وبالنسبة للمسرح لأن الكاتب المسرحي سوف يهجره إلى مسرح العدسات ، لكي يجبر بذلك العديد من بيوت المسرح من الدرجة الثالثة على الإغلاق. ستتم إزالة ألواح المسرح، لكي يحرر الفضاء طليقاً من أجل أولئك الذين يحبون المسرح الحقيقي، الذين يرفضون الكليشيهات المملة ويريدون استخدام ممثلين من لحم ودم كوسائل للتواصل مع عاطفة جياشة قاتلة، عاطفة أصبحت الآلات ضعيفة جداً لكي تتمكن من استحضارها.

قد يبقى الفيلم مجرد فيلم ولا شيء، من صورته قادر على الترجمة إلى أي لغة أخرى أكثر من اللغة الميَّنة للصورة، وربما ما يزال نجم سينمائي يمارس سحر وجاذبية نجم ميَّت يصل نبضه من الضوء إلى البشرية بعد فترة طويلة من أفوله، وقد يبقى جمهور السينما مجرد جمهور تم تنويمه مغناطيسياً بكل هذه القوى من داخل القبر. ولكن عندما نسمح للمسرح، الذي لفترة طويلة تم رميه خارج موازين سرعة الإيقاع ، والتناغم الذي يتمتع به الفيلم، أن يستعيد تألقه ودميزه، الذي بواسطته يستطيع أيسولت السمين وترستان الطاعن في السن أن يجعلنا نبكي وتسيل دموعنا.

علاوة على ذلك، سيرجع كل من المسرح والسينما إلى الكتب، التي تنتمي فقط إلى الكتب وكانت سبباً في حالة الأسبات لدينا: كلمات، كلمات رائعة جداً للقراءة والإلقاء، كلمات توقع الرعب في النفس وأصبحت في كل من السينما والمسرح بديلاً عن الفعل الحركي، وباتت الحاجة لها حتمية بحيث أن

فصلاً صغيراً في مسرحية يجعل الجمهور مقتنعاً بأنه شهد أعجوبة لمجموعات تتملك القوة على المعاناة، وأنها قد شاهدت المسرحية بأذانها واستمعت إلى الحوار بعيونها. (بين الفصلين ، نيسان ١٩٣٤ . برنامج الآلة الجهنمية ، كوميديا مسرحية الفئانزليه لويس غوفيه).

حول التراجيديا (المأساة)

التراجيديا هي أولاً وقبل كل شيء احتفالية .

إن جمهوراً تلقى وبشكل مستمر تدريباً سينمائياً سيئاً، راديو حجرة وعروضاً يظهر فيها الفنانون يؤول فيه سططهم إلى مجرد ظلال من أنفسهم، لن يكون لديه مفهوم عن الاحتفالية.

هم يصنون متأخرين إلى المسرح، يزعجون ويربكون المتفرجين الآخرين والممثلين. ليس هناك أي ذرة أو بقية احترام أو أثر لتجو المناسب إلى الكلمات العظيمة والأعمال الرفيعة، إلا ما هو مكافئ للنزوع للصمت.

علاوة على ذلك، عندما يردد المسرح ويتراجع عن أن يكون مسرحياً، أي نشيطاً، فإن جمهور نشأ على الخلط بين الجدية والوقار وبين الملل يكون مرتاباً بما يرى ويصف ذلك على أنه ميلودراما.

الجديد هو أن ممثلي المسرح، الجماعات التي لم تعد تملك التقنية (أي الإيقاع الحيوي) أو إعطاء الممارسة الصحية التي كانت تنتمي إلى ممثلي تراجيديا عظام في الماضي، خنطوا بين المجال المناسب لكل من التمثيل التراجيدي والكوميدي، حيث كان بالإمكان تمييز أحدهما عن الآخر. ينتقل الممثل المعاصر فوراً من الضحك إلى الدموع. كان شكسبير دائماً نموذجاً للكاتب المسرحي الذي كان على الممثلين مؤدي أعماله أن يكونوا قادرين على تجهيز قناعين (كوميديا وتراجيديا).

حقق جان ماريه انتصاراً في فيلم 'الآباء الراهبيون' في عام ١٩٣٨، لأنه لم يكن خائفاً من أن ينبذ عمله أو يصبح عرضة للتسخيف وهي الأمور التي كانت تشل المسرح. لقد لعب دوره كما تخيله وقد تم تجسيده من قبل واحد من تلك 'الوحوش المقدسة' الذي عرف ماريه أسلوبه المبالغ والمفرط فيه من خلال الإشارات.

ومع وجود فهم معمق للواقعية، لعب 'ماريه' دور نيرو، في 'بريتانيكوس'، ذلك بنفس الأسلوب الطبيعي الذي تبناه دو ماكس بشكل منقطع، منتقلاً فجأة من أسلوب واقعي إلى أسلوب خطابي حماسي واثعالي.

أشير أنا إلى جان ماريه لأنه كان أول ممثل شاب بارز كانت لديه الشجاعة في ذلك الحين لكي يقوم بالمخاطرة.

إن كلاً من آلن كوني، سيرج ريغياني، جيرار فيليب، جان ماريه، جن - لويه بارو، فرانسوا بيريه، هنري فينال، ميشيل فيتولد، والبقية جميعهم كوميديون - تراجيديون، وان أراد أحدهم أن يصنف آلن كوني في فيلم 'نهاية الطريق' سيكون ذلك على أنه ممثل تراجيدي عظيم على قدم المساواة مع لورانس أوليفيه أو مارلون براندو، عندما يؤديان الأدوار لتراجيدية - الكوميدية في كل من لندن وباريس.

قد أضيف أن المسرحية - على أن لا يحدث الخلط بينها وبين التراجيدي - تساهم في هذا الخليط من المذاهب الأدبية الذي يدين له عصرنا كنوع أدبي جديد. على سبيل المثال كتب ستريندبيرغ أعمالاً تراجيدية أكثر مما كتب في الأعمال الكوميدية. ونتيجة لذلك ارتبك لنقاد: هم لا يعرفون أية وجهة يتخذون. هم يبحثون عن نغمة معينة من لصوت التي لم تعد ضرورية (أو، بالأحرى، يرفضون أن يؤتمن ممثل واحد بامتلاك مركب من عكة مواهب).

يكون هذا المركب أكثر ندرة بين الممثلات الشابات. في لسينما يقيم لنا ميشيل مورغان ذلك الشعور الرائع والعارف من القلق الذي يقع تحت سلطة مدام غاربو. من أهم ممثلات التراجي - كوميدي على الشاشة كانت كلاً من بيتي ديفيس وكاترين هيبورن. يوجد في كل مكان تغيير وتكيف مع بيئة هذا التغيير. والذقاد اليونانيون أخطؤوا حين وقفوا ضد الاستعمال الجديد للأساطير القديمة، معتبرين على سبيل المثال، أن حرب طروادة لن تتكرر وقول عكس هذا أمر مدنس للمقدسات. ولم يكن هذا هو رأي الحشد من سكان أثينا على مسرح هيروديس أتيكوس.

حاولت في 'الرجل الشاب والموت' الحصول على مزيج من نوع مختلف: تراجيديا، دراما، كوميديا ورقص. ولقد اتخذت أساساً لمشروعي عملاً لجي. اس. باخ ، وبالتالي يتطلب الأمر درجة من الاحترام ..

وشيناً فشيناً تتضم الجماهير للاحتفال بهذا الاتحاد العظيم. يجب علينا مساعدتهم وتمكينهم من معرفة أن أنواقهم سليمة وذات قيمة، ولا نحاول إقناعهم بأنهم مخطئون

سلاح رائع وخطر في يدي شاعر

سوف نضحك قريباً من الأفلام الصامتة وعلى تلك الأفواه المفتوحة بدون أن تبعث أي صوت. إنه أمر مثير للشفقة أن النزاعلت بسبب الاحتكار تمنع اكتشاف العمق (الذي حصل) من التوحد مع الكلام. في (هاليلويا) (لملك فيدور، ١٩٢٩) ، إحدى روائع السينما التجارية (رأيتُه صباح أحد الأيام في سينما مادلين)، صرخ الأخ : 'شارع فيغنون' حينها، مع وجود أفضل إرادة في العالم، لم أكن أستطيع تخيله أن يكون أبعد بأكثر من أجنحة المسرح.

إن رائعة بونويل 'كلب أندلسي' تثبت بأن لسينما سلاح رفيع وخطر بين يديّ الشاعر. يقوم بونويل بصناعة فيلم مميز ويجب أن نتوقع إحدى نقاط البداية التي يعود إليها الشباب عندما التقدّم والآلات ، مثل كل أشكال الراحة ، يودي بنا إلى درجة معينة من التفاهة. مثل الأفلام الأولى لشابلن أو الأفلام الغريبة الأولى، ستجمع أفلام بونويل القوة والعظمة، كما وعندما يؤمن الناس أنهم خارجون عن النمط التقليدي (حيث لصور أكثر إثارة، المقارنة بين عمق الصوت وسطحية الرؤيا، أصوات أكثر قسوة .. الخ).

لقد طلب مني القيام بإعداد الرسوم المتحركة. عادة ما كنت أتجرأ على استخدام مثل هذه الوسيلة المدهشة والاستثنائية. ربما يحيل رسّام الكاريكاتير الرسومات المتعلّقة إلى مساعديه، لكنّي لا أستطيع فعل ذلك. فُخِيتُ أن هذا سيكون عهداً واسعاً، مصدرراً للضحك الساخر وسوء فهم جنوني. يجب عليّ أن أصوّر مأساة، ولكنّها لن تكون كافية لرسوماتي لكي تتحرك: عليك أن تجد نمطاً من أفلام الرسوم المتحركة التي يجب أن تكون مميزة في أسلوبها.

إن قضية (لغراموفون) لحاكي يقنعني بأن الشعر يتحرك إلى عالم مجهول، حيث تأثير الآلة في تسجيل الشعر. إن دور التابع الثانوي الذي تلعبه الآلة سوف ينتهي. ولذلك علينا أن نتعاون مع هذه الآلات .

لقد سجّلت بعض القصائد لصالح شركة كولومبيا. وبدلاً من تدبير الأمر بصورة صوتي، غيّرتّه، باحثاً عما يسمح للآلة من أن تتكلم بدون صوت مثل الصدى.

لذلك تصبح هذه المسجلات مفاعيل صوتيّة. هي تصنع القصائد التي كانت لا تقرأ وتثبت أنّه من الآن فصاعداً يجب أن يكون لدينا شعر وموسيقى سوف يتم نشرهما فقط من قبل شركة آلة الصوت

بالعودة إلى سينما الصوت: إن من المؤكد أن الكلام، والعمق، واللون ستؤدّي إلى شكل أساسي مميز من الفن، لكن كل شكل من الفن يكون قاعدة،

بدءاً من المسرح، ويوجد فقط من خلال ذلك الشيء الاستثنائي. (أريد طباعته في الفنون، رقم ٤٣٢، ٨ تشرين أول، ١٩٥٣).

السينما كوسيلة للشعر

أنا لا أستطيع فهم السؤال الساذج: 'هل السينما فن؟'. إن صناعة السينما هي فن يافع جداً وعليه أن يحصل على نسب شجرة عائلة خاصة به. عمره خمسون عاماً، نفس عمري. إنه عمر طويل بالنسبة للإنسان، لكنه عمر شاب بالنسبة للآلهة الميثولوجيا اليونانية، ذلك عندما يأخذ أحدهم في الاعتبار عمر الصور، أو لهندسة المعمارية، أو الموسيقى أو المسرح. إن الأفلام متوسطة أو ضئيلة الجودة ليست تهمّة للسينما، لا أكثر مما يشكّله الأداء المتوسط أو الضئيل الجودة لإنتاج فن الرسم، والأدب، والمسرح التي يتم المساومة عليها لوحات، وكتب ومسرحيات متوسطة الجودة. إنه ضرب من الجنون، أن نفكر بهذا الوسط على أنه لا يرقى لمستوى الشعر كفن، حتّى على أنه فن عظيم جداً.

ربّما يمكن لأحد أن يتخيّل كم سيكون شكسبير مفعماً بالسرور لو أنه قد عرف هذه الآلة التي تعطي شكلاً وهيكلًا للأحلام، أو موزارت لو استطاع تسجيل روائع الناي السحرية.

وداعاً لآخر أفلام الأبيض والأسود. لقد وصل اللون. سوف يستخدمه بعض الناس كشكل تلوين، بينما سيعطي الآخرون الوسيلة لاختراع أسلوب.

أتمنى إضافة شيء آخر. صحيح أن مؤلّف الفيلم هو مخرجه. كل شيء يتبع له ويخصّه. لقد قمت بإخراج 'الحسنا' والوحش، لأنّي أردت أن أكون المؤلف الحقيقي للعمل. كنت قلقاً من قول هذا وذلك كي لا يعتقد أحد أنّي أردت أن آخذ مكان أصدقائي.

(الكتاب الذهبي للسينما الفرنسية، ١٩٤٦)

إن السينما أولاً وقبل كل شيء نتاج تفاهم. تستطيع أن ترى في فيلم ، الثقة لمتبادلة التي تسود من الأعلى إلى الأسفل، وأحد أعظم مكوماتها يكمن في توفير جو من الصداقة. أنا أتحدث حتى عن الكهربائيين، والعمال المسؤولين عن نقل أماكن مشاهد التصوير، وعمال التأثيرات (السمعية والبصرية)، لأنه يوجد دائماً بينهم شخص أو شخصان استثنائيان، ينجزان عملهما دون أن يلتفت إليهما أحد، رغم ذلك عملهما هذا ضروري مثل عملنا من أجل استمرار الإيقاع (على سبيل المثال الرجل الذي يدفع الدمية).

تسجل الكاميرا بالتساوي كل ما هو خفي وأيضاً تسجل المزاج السيئ لفريق العمل تماماً كما لمزاج الجيد لهذا الفريق، الممثل الذي يكون مخلصاً، ولذكته لا يحب دوره، يمكن بشكل غامض أن يفسد عمل الفيلم.

في الوقت الحاضر، المخرج هو السيد الأعلى للفيلم: هو الشخص الذي يسحب أصغر التفاصيل سوية معاً ويعطي لحافر الذي يسمح لصناعة العمل السينمائي أن يذمو وينتشر من جهة إلى أخرى بدون أن يتوقف.

بما أنك تسأل، إن قضيتي الخاصة هي إلى حد ما غير عادية. أتعامل مع لفيلم كمخرج له وما يجلب لي المتعة هي الطريقة التي من خلالها تنظم الصور الواحدة تلو الأخرى. أنا دائماً أكتب عمود اليد اليمنى وعمود اليد اليسرى ولا أعلق أهمية كبيرة على النص - الذي أحاول دائماً أن أختصره إلى الحدود الدنيا - بالمقارنة مع الأسلوب البصري. هذا هو الأسلوب الحقيقي للفيلم، بما أن الأمر هو بشكل رئيسي الكتابة للعيون. إن فيلم مارسيل بانويل هو كتابة مارسيل بانويل. إن فيلماً لمخرج هو حتماً كتابتي مترجمة إلى اللغة الأخرى، وهذه هي الحالة حتى عندما تكون اللغة جميلة. هناك شيء يقف حائلاً بين لغتي ولغة ذلك المخرج.

من الآن فصاعداً سوف أحاول أن صنع السينما الخاصة بي بمفردي وحتى أن أحول مبالغاة أخطائي إلى منفعة. رغم ذلك أصدق القول إن التعاون مع مخرج يبعث في سحراً كبيراً.

(سينما باريس، عدد خاص عن السينما الفرنسية، ١٩٤٥)

حظ سعيد إلى عالم السينما

منذ وقت مبكر بحدود ما يمكن أن أتذكر، كنت دائماً أكتب رسوماً وأرسم كتابة. كان أمراً طبيعياً بالنسبة لي أن أعبر عن نفسي من خلال وسيلة الفيلم، لأنه يمثل اتحاداً نموذجياً لهذين النظيرين: إنه يذكّم بالصورة، والصورة تتكلم. ولهذا السبب ما عدا في مناسبة واحدة أو اثنتين، لم أحاول قط أن أصنع ما يسمّى سينما. حاولت فقط أن أجعل النهايات قلّقي، بمعنى آخر، إعطاء شكل مبدع إلى لغة الشعراء، التي هي لغة متميّزة، وليس كما يعتقد الناس، بعض الاختلاف في الأسلوب في استعمال لغتهم الخاصة بهم.

لهذا السبب كنت أقول دائماً إن إخراج الأفلام ليس حرفتي ولم أعتبر نفسي تحت التزام تصوير فيلم بعد آخر. لقد أذعن جميع زملائنا للقوانين الغامضة بدون إدراكهم لماذا يفعلون ذلك. أفلامهم صامتة وبلّغة. وهم يعملون في نفس الموضوع وفي نفس الوقت بمزّة ظاهرة من الاستحالة ذكرانها لأنه تمّ التأكد من فعاليتها (لكن الكثير مما نطلق عليه الواقعية لا يوافق) ومن خلال المفردات والكلمات التي تعطي قوّة لخطاب إلى تلك التماثيل الحيّة التي تتدبأ بولادتها موسورغسكي في لحظة وفاته عندما قال: 'سوف يعبر الفن عن ذاته بواسطة التماثيل لمتقلّة'.

عندما يفشل الناس في فهم هذا الخرق الغريب في الوقت المناسب، فإنّ الظاهرة الغريبة من الناحية المنظورة التي تجلّت في أشخاص الأنسة موبرلي والأنسة جوردان في الفرسي، يصبح من السهل الإجابة أن الفيلم: كلّه موجود هناك في علبة، إنه موجود. ينشره جهاز العرض من أجلك بنفس الطريقة حيث يكون الوقت والفراغ مشوشين بغربة، يسمح لنا هذا الفيلم أن نعش فقط تدريجياً، وثانية بثانية، من خلال الأحداث التي يجب أن تحدث ككل.

في الأحلام، يكون سياق الأحداث مشوشاً ومخلوطاً، بشابك القدر خيوط هذه الأحلام، التي تحررت من وميض عيوننا، لقد سمح لنا القدر بالعيش

جنباً إلى جنب مع الموتى في ظروف مبهمّة وغير مفهومّة. ويجب عليّ القول، حتّى لكي نعيش من خلال ما سوف يكون - والذي، بسبب التقييد الذي يعيقنا ككائنات حيّة، نحن نشوئش بنبوّة الأحلام قبل التحذيرية أي قبل حدوثها. في الواقع، تأتي الأفعال بشكل لا تطيع فيه قوانين عالمنا.

إنّه لذلك من الضروري أن يكون لدى مثل هذه الأنغاز العظيمة والآلة التي تسمح لنا أن نحلم بحريّات موجودة قط بالأحلام، أن يكون هناك صحافة مكتوبة تجعلها مقبولة وتخفي القوّة الرهيبة لهذه 'الألعاب المحرّمة' تحت بعض المظاهر المطمئنة .

إنّ مجلّة عالم السينما في قمّة القائمة للعب مثل هذا الدور، لذا فتمنى حظاً سعيداً لها وإلى قرّائها، الذين وكما تظهر بعض رسائلهم ، يتوافقون مع الأسئلة التي تتجاوز حتّى جوائز الأوسكار، والمهرجانات ومجرّد الأحداث الراهنة.

(عالم السينما، رقم ١٠٠٠، ٢ تشرين الأول، ١٩٥٣)

تقديم:

إن شباب صناعة السينما، والسرعة التي نجحت بها في تأسيس مكان لنفسها، والهشاشة التي استخدمتها للتعبير عن ذاتها، والمخاطر الكامنة في الآلة، وعالم الخيالات التي تبعثها، والجمهور الذي يصل إليها وباختصار، المشاكل التي لا تعدّ ولا تحصى التي تخلّفها والتي تتمكّن في بعض الأحيان من حلّها، كل ذلك له سحر يصعب الهرب منه.

من جانبي، أرى أنّ صناعة لسينما قدّم حبراً أقلّ مثلاً من حبر القلم وأدّه الوسيلة للتحوّل عن والتخلّص من الحمل الكبير من العمل اليدوي الذي أحمله، والذي تمنعني الكتابة من وضعه قيد الاستعمال. أعرف تماماً الاعتراضات المرفوعة ضدها. ليست تلك الاعتراضات على الآلة لصناعية

التي تسيء إليها، وتثير تمرّد الكتاب، يحتاج هذا إلى مواجهة القوة المناوئة وجرّها نحو الموت، أليس هذا ما يحفزنا ويزرع فينا الحماس للاستفادة من هذا السلاح؟.

إن صناعة السينما العظيمة، ومعمل الأفلام، وقيود وموانع الرقابة والثروات التي تنفق هناك، تحت هذه الصناعة شيئاً فشيئاً الابتعاد عن المخاطر، أو ما يعتبره الصناعي كذلك. لا يوجد هناك فن بدون مخاطر. لقد عاد ماركو بولو من الصين ومعه فانوس ورقي وحفنة من الرزّ وعمل منهما صناعة رائعة. لماذا يجب أن لا تتخطى جهود منتجي الأفلام الشهاب هوليوود، على سبيل المثال، وتجبرها على التفكير تديّة؟.

بدأت صناعة السينما من لنهاية. كل شيء في الفن ويخلق انطباعاً عميقاً لدينا، ويمدّ لحضارة بالزخم يبدأ دائماً بالطبقات الصغيرة، المجلات الصغيرة، الإهانة والقضيحة. إن الحاجة إلى الآنية المُلحة لتحقيق النجاح قاد صناعة السينما ذلك منذ لحظة ولادتها لتبني نمط كونها أفضل بائع ونمط الروايات العصرية التي تمثّل الطبقات الاجتماعية العليا.

حان الوقت الآن لحصول بقطة من هذه لحالة الحزينة للتزويم المغناطيسي. إن المفرد يحمل الأسلحة ضدّ الجمع. يقبل بعض الشجعان من منتجي الأفلام القول بأن الأبواب سوف تغلق في وجوههم وأنّ الدول ترفض بضاعتهم. أصبحت المجتمعات في وضع أنها لم تعد خاضعة لمخاوف ممثّلها أعراف اجتماعية ملتزمة.

يسخر الجمهور من الجوائز والنقد غير العادل. إنّه يبحث عن الحياة حتّى عندما تكون مثل هذه الحياة موجودة في أسفل ميزان جهاز القياس، أي في الحدود الدنيا.

لذلك السؤال هو من الذي يرشد الجمهور ويدلّه على لطريق؟ من يقوده؟ إن الأمر قط نوع من ذوق أو ميل جماعي هو الذي يسمح لفيلم أن

يستخف وبشكل تلقائي أن يحد من هذه المشكلة وأن يغير الأعراف الاجتماعية. أعتقد أن صناعة السينما مكلفة جداً. يجب أن نجد نظاماً يسمح للأجيال الشاب أن ينغمس في هذه الصناعة بدءاً من الرأس أولاً ثم إلى الأقدام، سوية. ربما سيكون المنفذ فيلم ١٦ مم والاقتصاد في استعمله. ربما يكون المنفذ المسارح لعرض ومشاهدة الأفلام التجريبية. وربما تستحق واحدة من هذه التجارب الدبلجة أو صناعة نسخة مطابقة من قبل مؤسسة أخرى وعرضها في مكان آخر. وهذه هي المشاكل التي نعرضها: من النظرة الأولى تبدو هذه المشاكل سهلة الحل، ولكنها لا تظهر على أنها بسيطة كلما ازداد الاقتراب منها.

سيكون ضرباً من الجنون تشويش رغباتنا بالحقيقة دون أن ندرك أن صناعة السينما، باعتبارها من ضروب الفن، تزعج نظاماً قوياً جداً. ماذا يعني هذا؟ ألم يستطع ثلاثة ممثلين نرويجيين تقرير مصير 'الرايح' - الجمهورية الثالثة في ألمانيا - ؟ ما زلت مقتنعا أنه ما من تركيب يستطيع أن يقف في وجه الجرأة والذكاء.

لنأخذ المسرح في اعتبارنا. إنه يقف عكس صناعة السينما. كل واحد منهما يدير ظهره للآخر. في المسرح، الممثلون هم من يحكم. والمؤلف ينتمي إليهم. في صناعة السينما ينتمي المؤلف لنا. ولهذا السبب قمت بالتجريب في فيلمي 'الذسر ذو الرأسين' و'الآباء الراهيبون'. في فيلم 'الذسر ذو الرأسين' أردت إنتاج فيلم مسرحي. وحاولت في فيلم 'الآباء الراهيبون' أن أجرد المسرحية من المسرح وأن أقدمها إلى الجمهور من زاوية جديدة ولكن بدون أن أغير سطرراً واحداً.

أعتقد أنه من الجنون تشديد التقسيم بين وسيلتين عظيمتين من وسائل التعبير. عندما ينقل مؤلف العمل لمسرحي هذه المسرحية إلى الشاشة، الأمر الرئيسي هو أنه عليه أن ينقلها بنفسه كما هي وأن لا يغير فيها أي شخص في

هذا العمل ما عداه هو شخصياً. عليه فقط أن يفكر: أمشي غير مرئي بين لفنانين وهم يلعبون أدوارى. ألاحظهم عن قرب. أضع وجهي بين وجوههم. أزحف وراءهم. أعزلهم. وغالباً ما أنظر أكثر إلى الشخص الذي يصني أكثر من ذلك الذي يتكلم. أسترّق النظر خلال ثقوب مفاتيح الغرف الذي يجب أن تكون حول الغرفة ذات السرير الواحد والذي نحن محكومون فيه عندما نكون في إطار المسرح.

أوصي أولئك الذين قد ينخرطون في مثل هذا العمل إعطاء الكثير من الحرية إلى لاعبيهم، ألا يجبروهم على تبني نوع من أنماط السينما التقليدية حيث يعدّ مقبولا أن لا يفعل الشخص أي شيء وأن يعتمد فقط على ما يكون عليه شكل الممثلين. إن أية مسرحية يتم عرضها لوقت طويل تدجرف وتترك مراسي سفنها. تصبح شيئاً آخر. يسمح لك الفيلم أن تسترد القيادة وأن تزيل الأخطاء والعيوب لمبتدئة، والذي لا شيء غيره، أي الفيلم، في العالم يستطيع أن يصحح ويصوّب بنجاح.

الخطر الذي ينطوي هنا هو أن الممثل في المسرح يمثل أمام جمهوره ويأخذ حرارة المسرح حالما يمشي على خشبة المسرح. أما الفيلم فهو قطعة واحدة. إذا كان الجمهور عدائياً فلن تتمكن أي رقعة أو لطف من إخضاعه. بالطبع، الفيلم كفيّلم ما يزال شيئاً رائعاً. إنه الأكثر ندرة وروعة بين البقية. إنه سرّ من الأسرار. إنه الخرافة. ولكن بما أن صناعة السينما هي فن، فن عظيم جداً، فإنه من الضروري لهذا الفن السينمائي وفن المسرح أن يتكاتفا.

دعنا نصورّ للسينما الأعمال الكلاسيكية بالطريقة التي قد ذكرتها.

إن هذه الأفكار قريبة من قلبي ويسرني أن أطلقها في مقدمة أول روزنامة تقويم للمسرح والسينما. هذا العمل عبارة عن ورقة موجزة، دليل وبادرة تعاون، أتى في الوقت المناسب. يسعني أن أقدم هذه الروزنامة من البحث الميّت من خلال باب مفتوح على المستقبل. ويستمر الحلم.

(روزنامة المسرح والسينما، ١٩٤٩. باريس، طبعات دار النشر 'فلور' ومجلة الرسائل، ١٩٤٨).

الشعر والأفلام

منذ وقت مضى وحتى الآن كان فيلمي الأول 'دم لشاعر' شرف أن يحلل نفسياً من قبل فرويد. إن إعادة قراءة مقاله الذي كتبه عن لفيلم يشعري بأن هذه المقالة هي الشكل الوحيد الممكن من النقد. في الحقيقة، مهما يكن خيالنا، ظلامنا، وكذلك، شعرنا الذي نضعه في فيلم ليس هو ما يعيننا ويجب أن يتم الكشف عنه فقط من قبل أولئك الذين يحكمون على أعمالنا. إن وجهة نظر نجار الموبيليات هي ليست وجهة نظر الوسيط. الأول يؤكد أن المصدرة تقف بصلاية وأدراجها محكمة والثاني يجعلها تنور وتحتك لكي يجرب متادتها. وحيث أن المناضد تتكلم، بكلمات أخرى تؤسس صلة غامضة بين الظلام والضوء في داخلنا ولهذا يجب أن يكون العمل الفني أيضاً يجسد مهارة الصنعة والذي ينتج أسرارته بدون أن يتم عرضها على الملأ.. لهذا أستطيع التمييز وبشكل واضح بين الفيلم الذي يحاول أن يكون شعرياً وبين الفيلم الذي يكون فيه الشعر عرضياً. علاوة على ذلك، لشاعري ليس شعراً. حتى يمكن القول إنهما متعاكسان. إن الشعر هو نتاج اللاشعور. أمّا الشاعري فهو اللاشعور. وهما يقفان أحدهما ظهره للآخر، وهناك عدد كبير من الفزعات القصيرة في عالم الشاعريين لا تحوي الحد الأدنى من الشعر. لكن من ناحية أخرى هناك تلك المغامرات الواقعية التي نشع شعراً تستحم فيه هذه المغامرات في ضوء فسفوري متألق الوميض.

إن فهمي الذكي الوحيد كان دائماً إدراكي أنني لست ذكياً، بالرغم من أولئك الذين يقولون لي إني كذلك. يأتي لي الفهم على شكل ومضات، أفكر غامضة وأنشطة مفاجئة، بينما يدمج الذكاء هذه الومضات والأفكار الغامضة من أجل إنتاج ضوء ثابت الذي بواسطته يتم إعطاء أشكال تمدحنا نوعاً من الشعور بالخلاص. لا أملك تلك الضوء وعلي أن أتعامل مع هذه الومضات القصيرة التي تكشف وبشكل آني القربيات غير المتوقعة للأشياء. لهذا فإني

مشبوه وغامض بالنسبة إلى أولئك الذين يتبنون وجهة نظر منهجية ويتمنون أخذ الأشياء في اليد بدلاً من أخذها في لمحة سريعة.

على المدى الطويل، أعطت البشرية لنفسها الحق لخلق عالم تم تركيبه على عالم مرئي، وذلك من أجل رؤية عالم غير مرئي عادة. أعتقد أن مثل هذا العالم لا يوجد فقط في نفس المعنى الآخر كما هو في العالم الثاني، وينتزع الهدوء من المرتابين إلى حد إظهار حتى الأحاسيس الخاملة المدهشة فيهم، ولكن أيضاً تلك الأحاسيس التي تسبق تجليات وظواهر ما تزال غير طبيعية ويمكن أن تصبح طبيعية مع مرور الوقت.

منذ زمن آرثور رامبو، توقف الشعراء عن العمل فقط لمجرد الافتنن والسحر. هم يعملون بالأسحار، ويستعملون الكلمة في سياقها الأكثر خطورة. وبدلاً من أن يقوم الشاعر بالإغواء فإن الشاعر يروع : وهذا ما يفسر المعركة التي نشنّ ضده. عند لحظة استيقاظ، يطلق شاعر العنان للقوى التي تحكم أحلامنا وهذا ما يحاول الناس نسيته.

إن صناعة السينما هي سلاح فعال لجعل الرجال ينامون وهم واقفون على أقدامهم. إن كلاً من ظلام المسرح والوهج القمري لشاشة السينما مسؤولان بشكل تام عن إنتاج مجال مغناطيسي جماعي يتم استخدامه من قبل فقراء الهند.

(فيلمكونست، ٢٢ تشرين الثاني، ١٩٤٨)

الشعر في صناعة السينما

أدهش حينما أسمع الناس يتبادلون أطراف الحديث حول الشعر في صناعة السينما، حول الرائع في صناعة السينما وخصوصاً التهرب من الواقع بالاستغراق، مصطلح تقليدي مألوف يعني أن الجمهور يحاول أن يخرج من ذاته، بينما في الحقيقة الجمال بكل أشكاله يدفعنا مرة أخرى إلى

أنفسنا ويحتم علينا أن نجد في أرواحنا الخاصة لثراء العميق الذي قرر العابثون النافهون من الناس البحث عنه في مكان آخر.

إن هذا الاستعمال العرضي للغة الذي اعتاد النقاد على الخلط بينه وبين شيء داعم بشكل كبير، هو في خطر من سوء توجيه جيل كامل من الشباب الذي هو متلهف لالتقاط القلم الغالي الثمن المستخدم لصناعة السينما وللتعبير عن ذوقهم بحبر الضوء.

كلما حاولت أن أدرس مهمة صنع الأفلام، كنت أدرك بأنه أمر فعّل على مستوى الواقع، لجلوس على كرسي الاعتراف والعمق، وأدرك أن الموارد التي تبدو وكأنها على حق تشير لنا وتأخذنا إلى الاتجاه الخاطئ، ولذلك نفقد طريقنا في الخيال والخلابة، على طول درب خطر، ومضلل لكل أولئك الذين لا يفهمون أن تلك اللاواقعية هي بعد ذاتها شكل من الواقعية محكومة بالقوانين الصارمة. لاشيء هناك أكثر تفصيلاً بشكل منضبط وثبت في تماسك داخلي أكثر من مسرحيات الحلم التي خيوطها مكسرة أو متشابكة فقط لأن ذكارتنا ضعيفة .

إن الفيلم السينمائي ليس تعبيراً عن حلم، لكنه الحلم الذي سوف نشارك فيه بعضنا بعضاً من خلال نوع من التنويم المغناطيسي، وإن أقل توقّف في ميكانيكيا الحلم يوقظ لحالم، الذي يفقد الاهتمام في نوم لم يعد بأي حال ملكاً له.

أعني بكلمة حلم توالي وتتابع أحداث حقيقية تتوالى الواحدة تلو الأخرى مع تسخيف كبير للأحلام، لأن المشاهدين لم يكونوا قد ربطوا هذه الأحداث مع بعضها سوية بنفس الطريقة أو قد تخيلوها لأنفسهم، لكن يختبرون هذه الأحداث وهم على مقاعدهم كما يمكن أن يجربوها، في أسرتهم، مغامرات غريبة هم غير مسؤولين عنها.

يطرح الباحثون الذين يتحرّون في مثل هذه المشاكل أسئلة لا يمكن الإجابة عنها: هل تفضّل أفلاماً خيالية أم واقعية؟ هل تفضّل الواقعية أم

اللاواقعية؟، ومثل ذلك لهراء الذي يبرهن أن الأشخاص وهم يضعون الأسئلة لم يأخذوا أبداً بعين الاعتبار الموضوع أو يعيروه أي تفكير. العمل الجماعي هو جزء أساسي من التعهد. لا يستطيع رجل بمفرده أن يدير المصنع الذي يضع الحياة في علبة، لكن أفكار الرجل الذي يدير الفيلم يجب أن تكون قوية بشكل كاف بالنسبة لهذه الآلة القوية بحيث تصبح مطواعة له.

يحاول كل عامل أن يساهم بأعظم قدر ممكن من الجهد والعمل في مجال عمله، بينما لا يقم نفسه في العمل ككل ولا يهتم بمجمل العمل. وهذا صحيح إلى حد أن المتخصصين الذين يأتون سوياً في أستوديو السيذما (بمن فيهم الممثلون) لا ينظرون إلى الفيلم، أو يستمعون إليه، أو يبدون اهتماماً به، إلا بقدر ما هو نتاج جهدهم الخاص.

المشاهد الذي لم يساهم في صناعة الفيلم وحضر عرضاً مسائياً، يفعل الشيء نفسه، إما يتحدث في المؤامرة عما يشبه ذكرياته الخاصة به، أو يرفض أن يتعرض لتتويج مغناطيسي بسبب تعاقب لمشاهد المتابعة ما يمنعه من الدخول في نوم خفيف أو سبات متخيل.

اهتاجت ملقنة على مسرح هيبيرتوت بعنف ووقعت على ساقبي أيدويج فينليور في مسرحية "النسر نو الرأسين"، لأنها رأت رجله، وهي كل ما استطاعت أن ترى من صندوقها.

رجل واحد بمفرده يمكن أن يأخذ الأمر ككل ويقدر إن كانت الجهود الفردية قد نجحت مع بعضها بعضاً والمسؤوليات المتقاة عليهم تلبي ما لديه، وإن ما أراده قد ظهر من خلال عمل شخص.

لذلك سوف تدركون أن هذا الرجل سيكون في حالة ثابتة من القلق، لو لم يكن في حالة دخول عالم هو نوع من نوم لسجود والاعتماد إلى حد ما على غريزة البقاء التي تقود الأجزاء المختلفة من كيانه إلى لبقاء على قيد الحياة.

في مثل هذه الحالة، حتى لو كان قد رتب أدق التفاصيل مقدماً أو سلفاً، (لأن بعض الناس يتبعون بالتفصيل ما كانوا قد كتبوه، بينما آخرون يرتجلون

فوراً)، يكون ضرباً من الجنون بالنسبة له الاعتقاد أنه لا يوجد له أي مساحة تبقي له داعياً للقلق بشأن الشعر، الخيال وعالم ما وراء الطبيعة. وفيما يتعلق بالفضاء، ما يبقى من أجل الهروب من الواقع عن طريق الاستغراق (كما يقولون) هو الفخر بالحرفة عند نجار الموبيليات عندما يقوم بصناعة مضدّة، فهو يصبّ اهتمامه للتأكد من أن هذه الطاولة تكف ثابتة، ولها الأبواب المنزلة بشكل صحيح وزوايا لطيفة أنيقة.

بعد ذلك ربّما تأتي الوسائل إن كانت هي ترغب بذلك: الجمهور، مرفق اليد بمرفق اليد الأخرى في الظلام، سيضع يديه على المضدّة ويجعلها تدور وتتكلّم بالوسائل لسريّة، حيث أن الكلمات المنسوبة إلى المناضد في جلسات تحضير الأرواح مرفوعة من جيوبنا الخاصّة وتأتي قادمة من الظلام القابع في داخلنا.

إن نور الجمهور ضخم ويجب إدراك أهمية مثل هذا الدور. ولسوء الحظ أخذ هذا الدور يفقد إحساسه بالجديّة والرونق الاحتفالي. في المسرح، بسبب العشرات من لمجالات التي تدّعي أنها تأخذ كل واحد من قرائها على الأجنحة وإلى حياة الممثلين الخاصة، لن يتراجع الحشد أو يبقى وراء أضواء مقدّمة خشبة المسرح المتلاذنة، أو إجلال تفرضه الستارة الحمراء، عصا مدير المسرح التي تعطي الإشارة إلى بداية المسرحية وتدعو إلى ما يشبه صمت احتفال ديني. كل شخص يأتي متأخراً، يزجج فعلاً صفوف الناس الجالسين في مقاعدهم، يمشي على أطراف أصابع قدميه، يتحدّث مع مرشدة النظّارة، سعال، بصاق، وهو يفكر فقط كيف سينتقل إلى البيت، يجعل للمغادرة، بينما يكون الممتقون، الذين بذلوا كل طاقتهم، منهمكين بالانحناء تحية للجمهور.

أنا سعيد لأعترف بالأمر أن الجمهور الفرنسي قد يكون غير مناسب للتتويج المغناطيسي الجماعي، يقاومه بكلّ قوته الفرديّة ويحاول إظهار ذكائه

من خلال النقد. أقبل فكرة أن هذه النخبة المتسمة بالتبصر يجب أن تبقى في موقفها الدفاعي وخاصة وهي معروفة بأنه بالإمكان خداعها، عندما تعطىها نم عروقك وتستنزف نفسك في محاولة لكسب ودّ هذه النخبة. لكن، من أجل كل هذا، يجب أن يكون على هذا الجمهور التقيد بالحدود الدنيا من السلوك، وذلك ببساطة لأنه دفع ثمن تذكرة مقعده، لكن هذا لا يعفيه من كل التزام أو يمنحه رخصة للتصرف مثل الخنازير.

وإذا كان الرجل الذي ينفذ عمل صناعة السينما يفتّم لنا عصارة روحه وقلبه، بالضبط وبدقة لأنه لا يستطيع السيطرة على الاندفاع للقيام بذلك، إذا كان هو يفتّم نفسه للاضطلاع بمهمة عمل متواضع ويهرب هذا الجوهر من أعماق كيانه، إنهما سحر وجوهر يعود تأثيرهما إلى حقيقة أنهما لم يؤخرا بعين الاعتبار، وبعدئذ كيف بإمكانك أن تتوقع أن يعمل كل من هذا السحر وهذا الجوهر عندما يتجاوب الجمهور، ذلك الشريك والمعاون الفعلي، بطريقة غير لائقة ومختلفة عن عرض زواج الحب، بين شريكين؟

إذا كان الجمهور يخرج عن طريقه ليفقد خصائص لطفولة فيه، إذا تظاهر بأن يكون بالغاً متردداً غير قادر على التسلل إلى ذلك المجال حيث غير الواقعي يصبح أمراً حقيقياً، إذا هو يصرّ على تصلّب نفسه مقابل الشعور بالنشوة التي عرضت عليه، أن يسخر من الأشياء التي خدّفه، بدلاً من أن يحاول رفع نفسه إلى مستواها، باختصار، إن هو سيلعب دور الشك عندما يجابه أسرار الدين والفن، لن أتفاجأ بعد الآن عندما يشتكي الناس من مسألة أن المنتجين يميلون فقط إلى إنتاج الأفلام الأكثر سوقية وابتذالاً قاتلاً.

إن هذا لتوق الشديد للفهم (عندما العالم الذي يسكنه الناس وتعاليم الله تبدو غير متجانسة، والقضاء والقدر غامضاً، متناقضاً ومتفككاً)، أقول، هذا التوق الشديد للفهم يسدّ ويغلق أمام هؤلاء الناس كل الغموض العظيم والرائع حيث ينتشر الفن في الخلوة وحيث لم يعد الرجال يحاولون الفهم، ولكن فقط أن يشعروا.

لهذا السبب أنا مفتون بصناعة السينما التي تنهّب الى أبعد من الجمهور القليل للمسرح، والتي من المحتمل أكثر أن تصل إلى هذه الأرواح القليلة في العالم، التي تبحث عن الطعام وتموت من الجوع.

(حب الفن، رقم ٣٧، ٣٨ و ٣٩ سينما، ١٩٤٩)

الجمال في صناعة السينما

الجمال مصنوع من العلاقات. إنه يستمد مكانته من حقيقة ميثافيزيقية محددة، يعبر عنها من خلال مجموعة كبيرة من التوازنات، الخلل في التوازن، للتذبذب، الاندفاع، التوقف، التسكّع، التعرج والخطوط المسقيمة، التي ميزتها النوعية تكمن في أنه لا يمكن تقليدها ولا تضاهي وفريدة من نوعها، وكل هذه الخصائص مجتمعة تضاف معاً لتصل إلى رقم رائع، ولدت على ما يبدو بدون ألم. العلامة المميزة للجمال هو أنه يقيّم أولئك الذين يقيّمونه، أو يتخيلون أنهم يملكون القوة لفعل ذلك. لا يملك النقاد سلطة عليه. يجب أن يعرفوا أدق التفاصيل عن كيفية عملها وعن العمل الذي لا يستطيعون القيام به، ذلك لأن آليات الجمال سرية. لذلك فإن تربة عصر ما مصنوعة من مسنّات معدنية لعجة أو دولاّب، والتي يقوم النقد بتفكيكها بنفس الطريقة التي يفك فيها شارلي شابلن ساعة المنبه بعد فتحها كما يتم فتح علبة معلبة مصنوعة من القصدير. يفك النقد المسنّات. وعندما لا يستطيع النقد أن يعيد هذه المسنّات المعدنية إلى بعضها البعض كما كانت من قبل أو يفهم العلاقات التي تعطيهم الحياة فإنه يتجاهل هذه المسنّات ويمرّس في عمل شيء آخر. ويستمر الجمال في التكتكة. لا يستطيع لنقاد سماع صوت هذه التكتكة لأن زئير الأحداث الراهنة يسدّ آذان أرواحهم.

يتخذ الجمال الأشكال الأكثر اختلافاً وتنوعاً، لكنه يتدفق من نبع واحد. إنه يتضاعف ويتكاثر ويتحمّل من خلال وساطة الرسّام الكعبيبي لذي يعمل

كذريعة له أو عريّة، يهتم فقط بأن على التّكعييبين أن يشحذوا أنفسهم لخدمته. يتجنّب الجمال أولئك الذين يقومون بعمل الترويض أو أخذه بالقوّة. من جهة، يحتاج الجمال إلى نفس الجهود المركّزة والمتواضعة التي تقوم بها والتي نطلبها من العاملين في استوديو السينما. هذا ما يجب علينا فهمه، قبل أن نقترّب من لغز كيفة ظهور الجمال في هذه الأمكنة التي يتم طرد الجمال منها، يغمس في نوع من التعويذة لطرد الأرواح لكي يتفاداه. ولأنّه، بينما يستطيع وجهه خداع لجاهل أحياناً، عن طريق الاعتماد على القناع المزيف، ينزلق إلى أعماق لعالم مصحوباً بنعمة إلهية شديدة الروعة لتمثال السيّدة لعنراء مصنوعاً من قبل رافاييل، وتمثال خنثوي - يتضمن الأعضاء الذكريّة والأنثوية في العنقود نفسه - مصنوع من قبل ليوناردو أو تصميم داخلي من عمل فيرمير، يتعلّق الأمر في كثير من الأحيان على خشبة المسرح بحسب النهج الذي يسلكه الجمهور.

أحياناً، ربّما يكون أيضاً غير مرئي كلياً، وبما أننا نتحدث في موضوع السينما، أستطيع على سبيل المثال اقتباس مثال من فيلم 'امبرسونز الرائع' ل'أورسون ويلز، الذي يخاطب فيه الجمال بمثل هذه اللغة الرائعة والمثاليّة إلى العيون والتي قد تخيل نقادنا أنهم كانوا يسمعون ابتداءً وثقاها. لم يكن هذا عيبهم. لقد مشت أرواحهم على العدد الكثير من الدروب ولا بدّ أنها أصبحت صلبة مثل نعال الأقدام، أوريك وأنا، وأليكان وبقية أفراد طاقم العمل لديّ استخدام أي سطح تشابك لأحجار الدبش المتكسّرة أو الأسلاك الشاذكة الذي يبدو عصرياً جداً ويخترقان سوية النعل الصلبة التي قد ذكرت. كان يجب علينا إدارة ظهورنا نحو الأزياء الحديثة، وبما أنّ الجمال لن يأتي عندما يتم استدعاؤه، لذا يجب أن ننصب له فخاً حيث سيؤدي كرهه للترويض أن يسقط بدون ممارسة أو بذل أي جهد.

لذا فإن نورنا ببساطة هو جعل غير المعقول معقولاً وقابلاً للتصديق وفي الوفاء والمصدقّة إلى أسلوب علم الأساطير الفرنسيّة العظيم لقصة

الحواري، تلك الواقعية الساذجة التي تسمح لأحدنا أن يصدقها. منذ بداية وحتى نهاية الفيلم أظهر كريستيان بيرار عبقرية فذة بحيث أنني لم أستطع امتداحها بشكل كافٍ. فهو لم يؤثر فقط على مجمل الفيلم عن طريق ذلك الهواء، هواء الحقيقة الذي يدير ظهره صوب الحقيقة ويجد قوة فقط بما هو تقريباً إحساس لتوازن لدى الشخص الذي يسير وهو نائم، لكن التفصيل الأصغر، وأصغر الأشياء ملقى على منضدة تم الاختيار بشكل متعمد من قبله على حافة القبح، بنفس الطريقة والمجال ما ينسب مازحاً إلى 'محطة ليون'، ونفس لطريقة والمجال لدى 'غوستاف دوري'، ذلك السيد المذهل الذي يحوم مرفقاً بشكل مشوش على لحافة المتطرفة للزبالة أو على خرقة قديمة، وهو يعلو ويهبط بدون أن يسقط.

أنا أتحدث الآن عن قلعة الوحش، التي بمحض الاكتشاف المحفوظ استطعنا الاستناد على المنزلة الغريب في 'اراي' بالقرب من 'سينليس'، حيث الجدران وهي محفوفة بكلاب من عصر الباروك - نمط زخرفي من الأشكال المنحرفة أو المتكوية في القرن السابع عشر - حيوانات مخصيه وتمائيل نصفية من أصل ايطالي. في منزل التاجر، عدنا أدرجنا إلى منطقة حول 'الأبراج' استعار بيرار النظرة الصعبة والمراس الصعب لشخصياتي من فيرمير وبيتر دي هووغ. إن نموذجاً مصغراً ليس مهماً بالنسبة إلى كريستيان بيرار: يأتي كل شيء من بين يديه المصبوغة بالحبر. هو يخترع، يمزق، يجر، ولكنه يوافق فقط عندما يحقق ذلك الشعور الطبيعي الذي يتفاده مصممو المواقع السينون. وكان نفس الأمر مع مجموعة الأطعم التي تم تجهيزها له من قبل موليرت وبنائها من قبل 'كاريه' الذي وجد أنها لا تروق للنظر أو تشد الانتباه وقد تحول بسبب اليأس والغضب المطلق لتحقيق حلمه. يكتشف بيرار ويأسر أيضاً لنار التي تومض وهجاً في الأمسيات عندما يخفي الشعراء والرسامون أنفسهم، مدفوعين لخلق الإبداع والاختراع بغياب المادة.

بالتأكيد، بدونهِ لم أكن أستطيع فعل أي شيء آخر أكثر ما أستطيع فعله مع أوريك الذي موسيقاه الرفيعة الراقية تذهب بعيداً متجاوزة ما يمكن أن يتوقعه المرء من خلفية موسيقية قليل.

في حقيقة أعترف، بأنني ألزمت أليكان بالتخلص من الشبكت العنكبوتية التي هي مذف ضخم من ورق الطباعة، من لشاش، الأغطية وليونة التركيز، أي كل ما يمكن اعتباره من العلامات المميزة لعالم ما وراء الطبيعة. بالتأكيد ، كنت أطلب من الممثلين الذين يعملون معي أن يمثلوا أدوارهم وسط ما هو غير متوقع. بالتأكيد، شاركتي كل فريق لعمل التصميم أن لا نقع في مصيدة الحيرة المحسوبة. بالتأكيد، لعبت جوزيت داي دور أميرة نون أن تفقد بساطتها القروية وكان مصدر إلهام مشيتها فقط من خلال التحول في الأحلام، بينما نفى جان ماريه على نفسه شكل وخطوط أفلام الرعب، وكما الوحش، بقي مجرد أرسنقراطي فقير ينظم صدره وعلى نحو أخرق يبحث عن موقع أله. لكن كل هذا كان يمكن أن يكون بلا جدوى بالنسبة لي إذا لم يقوله إعياء العمل سوية، ويجعله عملاً متواضعاً في بعض الأحيان.

هذا ما أقوله أنا. آلة التصوير لن ترى أي شيء لا يمكن رؤيته. وتسجل آلة لتصوير بدقة وأمان أقل أخطائنا.. وعلى الشاشة المضيفة تضاعف آلة التصوير هذه الأخطاء من خلال العدسة المكبرة الخطيرة. عندما فهمنا ذلك وأجبرنا أنفسنا على النوم ونحن نقف على أقدامنا ونحن نكمل مهمة نجار الموبيليات. يجب أن تكون المنضدة ثابتة وأنيقة: كانت المنضدة بالنسبة للآخرين أن يضعوا أيديهم عليها، جعلها تدور ودعوة الأرواح للجلوس عليها. انتقدني الناس على الشمعدان الزيتي ذي الأنزع، على التمثال الحي الذي يمثل تمثال امرأة يقوم مقام عمود في مبنى، واليد التي تحمل الشراب، باختصار، ما هو في الحكاية، الذي أراد كل من بيرار وأنا أن ننجزه فقط

بواسطة أبسط الوسائل، التي كانت مسرر إعجاب في 'ميليس' أما فيما يتعلق بنا ومعنا يمكن نسب الأمر إلى براعة شقية وخداع مؤذ. ماذا يعني الخداع بحق السماء؟ لقد قمنا بكل ما في وسعنا ولم يقدم لنا أحد لنتهاني (ما عدا بعض المختصين والجمهور) لأننا لم نلجأ ولو لمرة إلى التكنية، لأننا لم نعدم أبداً على التأثيرات الخاصة، لأننا، كل من أليكان، كليمنت، وأنا، كنا دائماً نرى بأعيننا ما تقوم آلة التصوير بتصويره ونضعه في لعبة. 'توجيه واضح للسحر' هو ما أنصح به أولئك الذين يؤمنون بأن السينما هي ماكينة لتصنيع الأشياء المدهشة. إن موجة فن الصولجان سهلة جداً. مارسيل كارني، وهو يجابه محطة لمترو، يخلق السحر تماماً كما أفل أنا. ويضع أورسون ويلز نفس لكمية في نصف إنارة لمنزل فخم يضع فيه أمبرسونز. ذلك لأن السينمات النخبوية المخيفة تتوقع شيئاً ما (هل يعرفون ذلك؟)، إنهم يبقون غير متحيزين وبلا مبالاة إلى الشيء الآخر الذي نعطيهِ، والذي لا يستطيع بأي حال التواصل مع فوضاهم الداخلية. تلك النخبة تريد نصاً في تموج وذنبه دائمة. هم لن يحصلوا على ذلك. هم يريدون صوراً مضحكة. لكنهم لن يحصلوا عليها. هم يريدون حلاً، وهذا يعني القول شيء ما غامض. إنهم لن يحصلوا عليه. الذي سيحصلون عليه، ول سوء حظهم، هي تلك النقة المألوفة لأحلام حقيقة والتي يخلطون بينها وبين التسيب وكسل الاستغراق في أحلام اليقظة. إن جمال صناعة السينما ليس جمالاً منفصلاً. إنه جمال لوحة من عمل بيكاسو، إنه من رخام يوناني، لسيّدة وهي تحمل حيواناً خرافياً، لنافذة مضاءة في الليل، لجسر فوق نهر. إنه من المستحيل لأي شخص أن يشعر به كونه لا يحمل في داخله بذور الروعة التي تتحدث إليها الروائع.

إن درب لجمال هي نفس درب الطبيعة. إن الجمال سخي وخصب ببذوره. إنه لا يحتاج إلى الآلاف من الأرواح لكي يؤكد استمراريته وبقائه. القليل من هذه الأرواح بقي بالغرض لكي يتجذر الجمال فيها.

(كانون أول، ١٩٤٦)

حول بينالي فينيسيا

إنه جزئياً ذلك الشعور الذي نحصل عليه أن مدينة 'فينيسيا' قد أصبحت مبعثرة وبشكل عشوائي عبر منضدة، حيث تعطي البنايات على ميدان سان ماركو تلك النظرة المميزة لغربية وكأنها تبدو مثل كنوز النهيبة المسروقة من جيب الدوج (رئيس القضاة في جمهوريتي لندقيّة وجنوا) ومن ثم تركت جانباً من قبل الأصوص الذين لم يعرفوا ماذا سيفعلون بهذه كنوز.

تمّ عرض الأفلام في البينالي في ساحة قصر الدوج. وهذا يعني أنه كان على الجمهور أن يتابع القصة على شاشة أخرى معلقة على الرخام، مصحوبة بصوت الأجراس المنبقة والآنية من برج الأجراس (الذي يكون عادة مفصلاً عن الكنيسة)، وطيران فراشات البشارة. أنا أعرف هذا من الهمسات والتممة التي تنتشر من كرسي إلى آخر في الوقت الذي تطير فيه أسراب الحمام والقهوة السمرء تتساب بحرية وتوحدت إعلانات السيذما تسقط الواحدة بعد الأخرى، على وقع النفس الخفيف عبر البحر الأدراتيكي.

بسبب العمل في فيلم 'روي بلاس' بقينا في أستوديو غوديكاً حتى الساعة التاسعة مساءً، ولذلك لم نستطع رؤية الأفلام. يضيف المهرجان الشيء القليل إلى الجو الدائم البهجة لمدينة مينة، مبنية على الخوف والحماسة مثل تلك الجو لرجل يغرق في سفينة محطمة وهو يحاول أن يغادر ممتلكاته الدنيوية الموجودة فوق الأمواج. لا شيء في فينيسيا أغرب من منظر رجال الأعمال السمان وهم يخرجون من فنادقهم، مرتدين نظارات حوافها على شكل قرن ويحملون حقائب جلدية، وهم مجبرون على المشي على إيقاع لحن السيريناد، وهو لحن محلي يعزف أو يغنى ليلاً في الهواء الطلق، أو على تسالي أو لهو تافه لا قيمة له.

ما زالت كل الفخامة القديمة موجودة هناك، تمّ اختزالها في بلازو داريو، والذي قلت مرة أنني أستذكر مدام سارة برنارد، وهي تجلس إلى اليمين وتلوح بيديها إلى الحشود.

ويبدو مما تمّ إخباري به بأن التأثيرات الضارة للتقنية هي من تكسب على الأرض، وقَّه لهذا السبب تستمر الآلة في السيطرة على الروح. فقط أحدث الأفلام الإيطالية - التي علي أي حال، لا يعلّق الإيطاليون عليها أية أهميّة - استطاعت مقارعة الآلة واستغلال القلق الذي تنتصر الروح دائماً من خلاله.

هذه هي الحلة مع فيلم 'ببزة' الجدير بالإعجاب لروسييني، حيث رجل واحد يعبر عمّا يدور في نفسه من خلال ناس، ونلس يعبرون عن ذاتهم من خلال رجل واحد، ويحدث ذلك بسهولة مثاليّة. إنّه أيضاً التفوق المميز لأفلام إيمار الذي يحاول أن يطبق أسلوبه على لوحة فنيّة أو التصوير على الجص وأن يستخدم ممثلين عظاماً قارين على العطاء مثل هيرونيموس بوش، جيوتو أو يوسيللو. يسمح له إحساسه المدرك والواعي من أن يبث لحركة في عمل جامد، أن يهبه الحياة في زخمها الحاد، ولجعل الكاميرا في خدمة الروح، ذلك بالسيطرة عليها بطريقة معيَّنة، وهكذا فإن تقنيّات كل من منتج الأفلام والرسم تخفي تحت ضوء روعي جديد جداً وغير متوقَّع تماماً. إن هذه القدرة لإعطاء الحياة للوحة بالنقاط صورة جوالّة، تأطير لوجه، التركيز العالي على التفاصيل أو على آلة التصوير وهي تنسحب ببطء، كل ذلك يجعل لزماً علينا أن نعترف أننا في الحقيقة فهمنا القليل فقط عن بعض الروائع والنقطع النادرة التي كنّا قد اعتقدنا أننا قد عرفناها عن ظهر قلب.

ليس هناك شرطة منتظمة ترتدي الزي الرسمي في البندقية. ويميز حسن الفكاهة ممثلي الأنوار الصغيرة الذين يقرصدون حول مقاعدها ويمشون من خلال كواليس المسرح الخفي لجميل من الشوارع المتعرجة. ما هي استعمالات المسارح ودور السينما؟ كل شيء يكون هو المسرح بعينه لأولئك الناس الأنبيقيين، الذين بالنسبة لهم كل مكان هو أداء. وهم عملياً لا يأكلون شيئاً، لا يغضبون، لكن يتسلون برؤية السياح وهم يتوافدون بفيض إلى المطاعم ويحشرون أنفسهم في الشوارع.

فرقة لباليه هذه لغارباشيوس وغولدونيس، وهذا احتفال لحفلة راقصة تلك مواكب الليل لنزهات الجنود وهي تمشي مثل تيار بطيء من المقنوفات البركانية حول كازينو من الأضواء، قبته تنخفض لتغمس تحت الجسور الخشبية. باختصار هذا العيد المستمر للعيون، يحث الناس على أن يغلقوا الأبواب على أنفسهم في قاعة مظلمة. رغم ذلك، تلك البندقية نموذجاً واحداً للمسرح : إنه مسرح 'فينيس' حيث سيقدّم الممثلون الذين يعملون معي في فيلم 'الذسر ذو الرأسين' أعمالاً تعرض في المهرجان.

في إحدى الأمسيات كان هناك احتفال فني كبير. أكرر، أنا لم أر الأفلام. وأجد الأمر صعباً أن أتخيل سلسلة من الأعمال المنجزة على هامش هذا المهرجان الذي هو مهرجان البندقية ذاته، والذي تستلني منه وتصبح خارجاً حالماً تتدحى جانباً. (كارفور، ٨ أيلول، ١٩٤٧)

حول أفلام اللعنة Maudit :

من الأهمية بمكان التوضيح فقط ما نعنيه بهذا التعبير Maudit عندما نستعمله في صناعة السينما.

استخدم مالارميه عبارة 'الشعراء الملعونون' للإشارة إلى أولئك الذين يهرب عملهم من حدود الوضع الطبيعي ويعبر لخط الذي يقع خلقه كتابات شعراء متواضعين في الأداء. يتحدّى هؤلاء 'الشعراء الملعونون' لتحليل ولذلك يفضل النقاد إنانتهم على اعتبار أنهم خارج السيطرة. وبالتالي لا يتمتع هؤلاء الشعراء بنفس الميزات والفوائد التي يتمتع بها ما هو مرئي، ولكنه أصبح غير مرئي ماعدا بالنسبة لأولئك الذين تستطيع عيونهم أن ترى طريقاً طويلة والذين يريدون اختبار الضوء اللطيف الخافت الذي يصدر من قبل كل متعطر وعامق التفكير.

الأمر الخفي الذي سمّاه 'مالارميه' لعنة يحدث أيضاً عندما يحاول رجل أن يقف ضد ما هو عصري، حتى إذا كان هذا الشيء أحدث الأزياء. ويحدث

هذا عندما يكتمل الخفاء لأنه لم يعد يستطيع الاستفادة من الميزة المرتبطة بأي شيء مبهم. ربّما يكون الأمر كذلك، بعد فترة طويلة من الغموض في الفن، إن معظم الفنانين الأكثر جرأة هم من كرّسوا أنفسهم للبساطة. يتلو ذلك لحظة عظيمة من الشعور بالوحدة، عندما يحقق الفن اعترافاً لا من لعقول البسيطة ولا من تلك العقول الذكيّة.

أرى أنها قضية تستحق الاستعجال لإبراز وتبسيط الضوء على المشكلة التي تعيق صناعة السينما. أو ليست صناعة لسينما هي تلك الفن الوحيد الذي لا يستطيع ولا يجب أن ينتظر لأن القوى التي تمكّنه من إحراز نجاح فوري مكثفة؟ لكن بالنسبة لبعض الناس - وهم في ازدياد كبير - صناعة السينما طريق رائع لإعطاء الشكل إلى الأحلام الفرديّة، بينما تمكّن عدداً كبيراً من الناس من المشاركة في أشياء ومواضيع سرية لتحقيق التوازن وطرده الوحدة. من الطبيعي أني عندما أتحدث عن الأحلام، لا أعني بذلك أحلاماً نائمة لكن أعني مشاهد عرض مسرحي يظهر للعين في ظلام الكائنات الحيّة والتي تسلّط صناعة السينما عليها الضوء المباشر. وهكذا فإنّ ظلام السينما يصبح مشابهاً للجسد الإنساني، الذي يصبح فيه حشد من الأفراد مجتمعين وهم يحلمون بنفس لحلم سويّة. منذ لبدية، أو ما يقاربها، تمكّنت الأقلية من الناس المتشبّهة برأيها وهي التي تملك المصادر الكافية لكي تصبح أغلبية، من السيطرة. هناك أقلية مفكرة تزعجهم. حلمهم هو تحطيم هذه الأقلية وإعادتها إلى وضع تكون فيه غير مؤنّية. لقد قرروا بأنهم يعرفون المشاهد وحاجته. ولأنهم يحكمون على الجمهور طبقاً لأنفسهم، فهم يسيئون في تقديره وفي الحكم عليه. يصدرّون حكماً بما أن صناعة السينما هي عمل ذو شعبيّة والناس أغبياء، فمن الضروري أن لا يتطلب الجهد الأقل منهم. إن هذه الأقلية الغنيّة مخطئة. الجمهور أكثر قرباً من الأقلية المفكرة منهم إلى تلك التي يمتثلونها. وهذا الأمر مثبت دقيقاً بدقيقة، مضيئاً المزيد إلى هزيمتهم وخيبتهم، ولكن بما أنهم لا يستطيعون اتخاذ القرار بتحمّل التبعات والمخاطر، فإنهم

يرفضون فهم الأسباب ويعلمون أن صناعة السينما في انحدار ومن المحتمل أن تسير باتجاه الإفلاس.

إنه من الخطأ بمكان تقييم صناعة السينما فقط من وجهة نظر صناعية. إن صناعة السينما عبارة عن آلة ولكن ما تنتجه لا يمكن بيعه بنفس الطريقة التي يتم فيها بيع ياردة من القماش. إذا كان لدى المنتجين الإحساس الجيد لوضع قنانيهم من الخمر الأفضل في القبو ، فإنهم سيدركون أن نجاحاتهم مية وأن بعض كوارثهم (أو ما يعتبرونه كذلك) ربما تمكنهم من إحراز ثروة. فشل تمهيدي، الذي يعتبر نهائياً في حالة السينما، قد يصبح شرفاً ويؤدي إلى تكريم الروائع. هذا لا يعني لقول، على أية حال، أن الفشل حتمي أو إلزامي. وربما تتخدع بالنجاح بسبب سوء الفهم. لذلك، أفلام شابلن، التي هي حقاً 'دراما كافكا' غزت الجمهور بالكوميديا الهزلية المضحكة وفي بعض الأحيان تكون متهمه بأنها لم تعد مسئلة على الإطلاق، بينما تقبوا هذه الأفلام مكانتها الحقيقية لأن الدراما متفوقة على الكوميديا. وبسبب هذا الاكتشاف، انتقدت الأقلية غير المفكرة تلك الرائعة التي تمثل بصورة مصغرة شابلن في فيلم 'السيد فيردو'. الأفلام الرائعة لهاري لانغدون كانت أيضاً من نفس النوع. بالطبع، لم يكن يتم اعتبار هذه الأفلام ممتعة. لقد حطمت منتجاتها ومؤلفها. إنها مجتمعة ونهائياً في ما يسمى فيلم اللعنة أو فيلم موديت. بيتر أبيتسون (أنس. هاتواي، ١٩٣٥).

لقد حان الوقت للتعبير عن التقدير ولكي ننقي عليهم تحية الإجلال ولنق جرس الإنذار.

يحق لصناعة السينما إعلان انتمائها إلى طبقة لذلاء وإلى الهروب من العبودية التي يحاول العديد من الرجال الشجعان تحريرها منها. فن ليس من السهل وصول الشباب إليه لن يكون فناً.

سوف يجيبني الناس بالأرقام.

سوف أردّ بالأرقام. إن الخوف من تحمّل التبعات يدمّر المنتجين. هم يغلقون الباب على ما هو غير متوقّع. إن أفضل الأفلام هي التي تظهر في أصعب الظروف. لقد غزت كل من روسيا، وألمانيا وإيطاليا الشاشة في أسوأ اللحظات من تاريخها. وحالما تتعافى الدول، وتصبح غنيّة، ينحدر مستوى أفلامها. لأن الأقلّيّة التي ذكرت تعبّر هذه الأفلام عبارة عن دعاية سيئة وتتحدر تدريجياً إلى الأسفل صوب الخطأ.

ليس هناك شيء يشبه إنتاج الأفلام. إنه ذكّة، بقدر ما هو إنتاج للأدب، والصور والموسيقى. لا يوجد هناك سنوات جيّدة للأفلام، مثل وجود سنوات جيّدة للنبيذ. إن وجود فيلم عظيم هو صنفه، مثل قشرة موز تحت قدم المبدأ أو العقيدة، والأفلام التي نحاول أن ندفع عنها هي بضعة من تلك التي تحقّر القواعد وتستخف بها، أفلام الهرطقة، أفلام اللعنة مخزّنة في خزائن صناعة السينما لفرنسية.

(في مهرجان فولم موديت 'الفيلم اللعين'، بياريتز، ١٩٤٩)

ماذا نستطيع أن نتعلّم من المهرجانات؟

سألت مرة عن الفائدة التي نجنيها من هذه المهرجانات، التي يتضاعف عددها بمعدّل كبير.

من جهتي، أفضل التصوير الشعبي. هو أكثر غنى بالمعلومات المفيدة ونادراً ما نجد أنّه لا يتوافق مع ما هو مفضل لدينا بشكل سري وخاص. لكن المهرجان يسلّط بقعة الضوء على فن لم يلق التميّز الذي يستحقّه في فرنسا. وهذا لأنّ صناعة السينما ما تزال شابة جداً وقد بدأت لتتو بالظهور من جذورها في فترة قصيرة في الصناعة وتضع اللوم بل تدّعي الأحقيّة في الميراث على أنّه يعود إليها بشكل شرعي منذ ولادتها.

تساعد المهرجانات على نفوذ غبار الكسل الذي يشجع بعض الناس على الاستخفاف بالجمهور وآخرين على النظر إلى السينما على أنها عبارة عن اتفاق مظلمة يمكن التلوج إليها عبر غياب الذهن.

يثير المهرجان المشاكل التي تحاول 'لجنة التحكيم' حلها، وبينما يكون عدة أشخاص مستغرقين في النقاش، فإن كل واحد منهم يعكس الآخرين، ويكون لرأي لجنة التحكيم التي تمثل قلة بعض من فرصة الاقتراب إلى قرار الأكثرية.

في مهرجان بياريتز (مونيت فيلم) منحنا لجائزة الأولى إلى الفيلم الأمريكي 'الحداد يلقي بالكثرا' (عقدة اليكترا ميل البنت جنسياً إلى أبيها) وكنا منقسمين بين هذا الفيلم وفيلم آخر لباغليرو. لكن بالرغم من جمال فيلم باغليرو، الذي تمت روايته وسرده مثل بعض قصص الحوار العريضة، فقد اعتبرنا أنه كان بإمكان باغليرو العمل بمقدار أكبر من الحرية أكثر من المخرج الأمريكي الذي واجه عقبات لا تظهر ولا يمكن تذليلها من قبل الرقابة وسلسلة ضخمة جداً لتوزيع العمل.

وهكذا فإن فيلم 'الحداد يلقي بالكثرا' هو نموذج عن فيلم مونيت، هذا بما يعني القول فيلم ممزوج بنوع من الجرأة لا يمكن الرجوع عنها، مظهراً شجاعة استثنائية في تحمل المخاطر. ما الذي سمعه ذلك الجمهور الواسع عن بيت أترينوس؟ تتراكم حالات جرائم القتل والانتحار فوق بعضها بعضاً ويتحدث الممثلون في لهجات مسرحية من المسرح التراجيدي.

على كل حال، هذا فيلم، وليس مسرحاً ذلك لأن صناعة السينما تحمل العدسة المكبرة الرهيبة إلى تفاصيل الحكمة المؤامرة، ويتم استبدال اللقطات السينمائية المأخوذة عن قرب بأفئدة مسرحية أثرية. وهكذا، إذا كان الجمهور كسولاً وقاطع الفيلم، فسوف يكون المهرجان على الأقل قد أشار إلى تحقيق أهداف نبيلة.

يَقْتَمُ مهرجان كان السينمائي خدمة جليلة إلى الفن السابع، ذلك بسبب أهميته والنوع الخاص من الجدّة التي تحيط به. هناك مخاطر تهدد هذا الحدث. أحياناً هذه المهرجانات التي يتم انتظارها بلهفة تثير غضب لنقاد قبل أن يصلوا ويصبحوا ضحايا ظلم مؤقت. في هذه لحالة، تصحح العدالة ذاتها وما يزال المهرجان يَقْتَمُ خدمة فرض العمل للتغلب على المصاعب وإثبات ذاته بوسائله الخاصة.

على أية حال، من المهم أن المهرجان ما يزال هناك، يشجع العدائين للاشتراك في السباق. وكلّما حصلت الأفلام الاستثنائية على جوائز في المهرجانات، زال خوف المنتجين والموزعين من الجمهور، الذين غالباً ما يسيئون فهمه، جمهور يطلب منهم فقط أن يقودوه إلى الأمام

ملاحظة: حصلت العديد من أخطاء الطباعة حول مهرجاننا في بيارترز، لذلك أود أن أذكر إيضاحاً صغيراً آخر. إن الأمر ليس فقط مسألة عرض أفلام كانت فاشلة مع الجمهور لكن تلك الأفلام التي لم يمكنها حظّها العاثر من الوصول إلى الجمهور، أفلام لا يريد الموزعون إطلاقها خوفاً من الجمهور.

(عالم السينما، رقم ٧٨٧، ٥ أيلول، ١٩٤٩)

مهرجان كان السينمائي

لقد سرني القلب الذي منحني إياه لويس لوميير تقديراً وإجلالاً من منظمي المهرجان: الرئيس الفخري لمهرجان كان. لقد سررت، لأن هذا القلب كان مكافأة على جهودي كرئيس فاعل لمدة سنتين على التوالي، وفوق كل ذلك - وكون هذا القلب فخرياً فقط - لم يلزمني أن أغادر عملي وأن أضطر للظهور (ذلك لا يعني أنني لا أهتم بالعيش على تواصل مع بيئة اكتشفت فيها روح فريق العمل الجماعي وتقريباً روح العائلة الواحدة) ولكن عليّ القول أنني تقاعدت من المشاركة في المناظرات، وأكثر من ذلك، يعطيني

هذا التواصل الدائم مع عالم السينما نوعاً من الحزن والأسف، ذلك مثل إغراء العودة إلى عادت، التي هي في الوقت الراهن، محرمة ومنوعة بالنسبة لي.

ولكن بعدئذ أوقني - لي 'فافر' لي بريت' في المصيدة بطريقة مرتجلة يمكن تصديقها. أعقد أنه مولع بي وهو يعرف، عند الضرورة، أي أعطي كل ما لدي. وهكذا فقد اتصل بي وأنا في فندقني المنعزل على الشاطئ الساحلي، أخبرني أنه سيكون هناك لجنة هيئة تحكيم لمهرجان كان السينمائي لعام ١٩٥٧ وستكون مؤلفة من الرؤساء السابقين للمهرجان، وهكذا لم يكن هناك منفذ لي للخروج من هذه الدعوة.

وبدهاء (أو هذا ما اعتقدته) أجبته أنني سوف أقبل الدعوة إذا قبلها جميع المدعوين الآخرين، بحيث أنني كنت متأكداً من أن واحداً منا على الأقل سوف يكون لديه ارتباط عمل ضاغط بعيداً عن كان وهكذا يتم إفشال مشروع 'فافر' الميكافيلي (مبادئ سلوك وضعها ميكافيلي مفعمة بالنفاق وسوء النية).

لقد كنت مخطئاً، أعقد أن كل الرؤساء السابقين للمهرجان اجتاحهم الحنين إلى ذلك القصر حيث الأعلام والرايات التي لا تتفق مع بعضها بعضاً في الظروف الأخرى، تتشابك مع بعضها بعضاً بسبب الريح الشمالية العنيفة الباردة التي تهب على لمقاطعات الفرنسية الواقعة على لبحر المتوسط)، وأن جميع هؤلاء الرؤساء لبوا النداء.

ولهذا نحن نجتمع هذا العام مثل أشباح احتفالات الماضي حول طاولة خضراء طويلة تشبه تلك الطاولة الموجودة في الأكاديمية الفرنسية.

بما أن هيئة المحلفين مؤلفة من الرؤساء فقد اقترحت على 'فافر' أن لا يكون هناك رئيس للجلسات، ولم أكن أعرف أنه سوف يتبع هذه النصيحة الجيدة، التي تزيل عن كاهنا عبئاً وتخلصنا من المسؤوليات الثقيلة التي أنا وحدي أعرفها تماماً بشكل جيد.

لقد قلت في كثير من الأحيان بأنني أنتمي إلى جنس المتهمين وليس إلى القضاة، ذلك بأنني أكره أن أحكم على أي شيء أو أي أحد من أجل مكافأة البعض ومعاقبة الآخرين. إن الجائزة فقط في تلك المباراة هي ضرب جيد.

لكن هناك شعاع الشمس واللون البنفسجي الزاهي، المسرح المظلم مع وجود آلة لاستدعاء الأرواح، الحشود في الفندق، ذاكرة الاستوديوهات حيث مجموعاتنا تقوم وتقع في تتابع سريع، وهي تغادر وكأنها الهندسة السريّة لمنايات غامضة.

ومن ثم تأتي معجزة الروح الرفاقية. بالرغم من أن ماكس جاكوب كتب لي: 'أنت تعرف فقط عاطفة الصداقة، وليس لديك أي إحساس بالروح الرفاقية...' ربما يكون هو على خطأ لأنني حالما أعود إلى هذه البيئة التي جلبت لي الكثير من البهجة والفرح والكثير من وجع القلب، أستسلم، أترك نفسي تذهب وتعم في مادة مليئة بالوحوش المقدسة والعجائب الغريبة. (رسائل فرنسية، رقم ٦٦٩، تاريخ ٢ أيار، ١٩٥٨)

لقد دسي أندريه لانغ أنه في عام ١٩٥٧ لم تكن 'لجنة التحكيم' مؤلفة من أكاديميين بل من رؤساء سابقين لمهرجان كان.

فيما يتعلّق بالبرقية المليئة بالنوساوس والشكوك والتي أرسلت إلى موروا، أنا أودّ أن أشير بأنّ فيميّ 'أجور الخوف' و'بوابة الجحيم' قاما برحلة رائعة حول العالم (في أكثر من ٨٠ يوماً). إذا كنت رئاستي حقاً ثبتت وساهمت فعلاً في عدم تشجيع 'توزيع عريض'، فأنا لا أعتقد أنه يجب أن أُنح لقباً منحتي إياه لويس لومير كرئيس فخري لمهرجان كان.

ملاحظة: الأولى هي نداء من أجل لحرية الفكرية للمهرجان، وأخرى ضد ذلك، ويجب أن نفهمها بوضوح. تحدثت فقط مع نفسي. أسأل زملائي. ربّما أضيف أن الجوائز لم تصمم للمساعدة في بيع شيء ما يبيع بنفسه وعلى

حسابه لخاص، لكن الأمور تهدف إلى ما هو أعلى بقليل من الاعتبارات التجارية تماماً. الدعاية والإعلان سعييتان بالبقية .

(التشرة الإعلامية لمهرجان كان السينمائي الخامس، تاريخ ٦ أيار، ١٩٥٧)

السادة المحترمون،

أنا أَلعب دورين متعارضين في مهرجان كان. بصفتي رئيساً فخرياً للمهرجان أشجع على خلق علاقات تواصل وصدقة مع الوفود الأجنبية. وكعضو في هيئة التحكيم، أنا أمتنع عن القيام بذلك. لكن هذا الصباح، سمح لي برنامجنا أن أغض النظر عن كل هذا وأتحدث إليكم كعائلة. ولأن عالم السينما هو هكذا، وبالرغم من أنني لا أصنع أية أفلام أخرى في الوقت الراهن، لأسباب لا ترتبط بالسينما، كما ظن بعض الزملاء، للاثام بالضغوط التجارية المتلاحقة على هذه المهنة، فإنّ ولاتي إلى المهرجان يبرهن كم هو صعب بالنسبة لي أن أستمّر بدون هذه العائلة.

هكذا فأنا لا أَلف أمامكم كرئيس لأي شيء، أو كمخرج أفلام أو عضو لجنة تحكيم، ببساطة أَلف أمامكم كصديق. وربما أضيف بأنني ولدت في قفص الاتهام وأن فراء حيوان، من فصيلة بنات عرس، التي يلبسها القاضي لا تناسبني أبداً.

وهكذا، كصديق، أجرؤ على قول ما أشعر به بعد مشاهدة عدد محدد من العروض على شاشة لسينما.

الذي يظهر من مجموع الأفلام التي رأيتموها هو الصورة الخائفة للجيل الشاب الذي يبحث فقط عن المشاعر الخارجية والأحداث (حوادث آكشن)، وإن هم لم يجدوا هذه المشاعر، يقوم هذا الجيل لشاب بتجارب تأخذ لبعض منه إلى المناطق الريفية وتشجع البقية في لمن لكي يبحثوا عن ملاذ وهروب من فراغهم الداخلي في الكحول.

كما تعرفون، أيها السادة، إن خلاصة أي حدث خارجي تكون، لسوء الحظ، لحرب.

وهكذا فأنا أتحدث إلى عائلتنا - عائلتكم - العظيمة على أمل أنكم سوف تساعدون الجيل الشاب لإيجاد الوسائل للهروب من إغواء هذا الفراغ وأن يعيد إلينا تلك الخصوصية الضرورية والقوية التي هي التزام يتم فرضه بالتعهدات الهائلة التي يفرضها الفيلم (وأنا لا أتحدث حول الفن، لتمثيلية الأخلاقية، أو الكوميديا كما يمكن أن تتوقعوا).

في الواقع، هذا المشروع هو الآن واسع جداً للحصول على الوظيفة التي يتعين القيام بها كخطوة روتينية، بسيطة وعارضة. كلما زادت نفقة الفيلم، في رأيي، يجب توقع عائدات أقل في شبائك التذاكر، والسؤال هو كيف سيحقق الفيلم هذه العائدات.

وفي وقت عندما تكون السينما تنظر باتجاه الخارج كوسيلة للنهوض (الأمر الذي يبدو لي خطأ، لأنه من مصلحة الفن أن لا يعتمد على تقدم عرضي)، ربما تعطينا لتجمعات التلفزيونية في وقت قريب سبباً لتجديد جذري في الأفكار.

ألمس عذراً أيها السادة، لأنني أتحدث بصراحة. إن كنت أفعل ذلك، ذلك لأن الأصدقاء الذين أراهم من حولي غير مذنبين أبداً بشأن الأخطاء التي أشرت إليها، وأن القبلتين أو الأفلام الثلاثة التي في رأيي، كانت أفضل من البقية بالرغم من أنها تنتمي إلى نفس القبيلة السوداء المظلمة فقط تتصل بها بشكل متباعد وبطريقة أخرى تتفوق عليها وتتجاوزها.

في عالم من التنافر وسوء الفهم العميق، أود أن أعبر عن الأمل أن مجموعتنا الدولية سوف تقدم نموذجاً عن الفهم المشترك والصدقة الأكثر عمقاً، وانفتاحاً وحرية.

(خطاب في افتتاح مؤتمر الاتحاد الدولي لمؤلفي الأفلام والتلفزيون، القشرة الإعلامية لمهرجان كان، رقم ١٢، تاريخ ١٣ أيار، ١٩٥٧)

إن إلهة الشعر هي مصدر وحي بالنسبة للسينما وهي أيضاً الأصغر سناً، وبالرغم من أنني لم أبلغ المائة بعد، أستطيع أن أتباهى بأني شاهدت كل من أفلام 'الساقى يسقي الزهر'، 'القطار يدخل المحطة' والأطفال الرضّع على الشاطئ'، وذلك في قبو صغير عبر الشوارع من انكلترا القديمة.

سأكون مندهشاً جداً لو كان أحد قد توقع أنني سأضع يوماً ما هنا المصباح السحري الغريب في استخدامي الخاص، وأنه بعد ١٦ عاماً بعد زيارتي إلى قبو مخزن للخمر حيث فانوس بعث الأشياء إلى الحياة، أنه يجب أن يكون عندي نفس القدر من المشاكل لو قررت القيام بصناعة فيلم في ذلك الحين، وأنا أرتدي بذلة البحارة، بنظون قصير وقبعة ملوثة. نعم إن ذلك صحيح. وبدون ذكر المشاكل التي تنشأ بين فيلمي القادم وبين نفسي، أعني أن أتحدث إليكم حول أصل هذه الصعوبات. لأن الأمر يبدو فضولياً وقلقاً، عندما يتم صناعة الفيلم بسرعة، ما يعني بأننا ما نزال في مرحلة حمل كل هذه الأفلام في عربة واحدة، ونرتكب بذلك نفس الخطأ كما لو أنه، على سبيل المثال لا يتم نشر أي كتاب أبداً بدون الحصول على ضمان أنه سيبيع عدة آلاف من النسخ وأنه سيربح الجوائز الأدبية.

يندهش الناس أحياناً بأن فيلمي القديم 'دم الشاعر' وفيلمي 'بونويل' كتب أندلسي' و'العصر الذهبي' بقيت الوحيدة من نوعها. إن التفسير بسيط جداً: لقد تم تقديم هذه الأفلام إلى العالم ورأت النور بفضل كرم وسخاء ذلك الراعي فيكومت شارل أ. دو نوييه. وبدون هذه الغزوة الأرستقراطية التي حدثت في عام ١٩٣٠، لم تكن هذه الأفلام لترى النور، ومهما يكن ما يقوله الناس، فإن إعطاء مليون فرنك فرنسي إلى شاب لكي يقوم بما يحب أن يفعله كان يتم بسهولة أكبر في ذلك الوقت من إعطاء ١٠٠ مليون فرنك فرنسي يمكن أن تمنح لشاب في عام ١٩٥٩. حسناً، لقد استمر عرض فيلم 'دم الشاعر' لمدة

١٩ عاماً في سينما صغيرة في نيويورك: وهذا أطول عرض حصري تقبلم عرف لحينه، وربما فتح تلك عيون الموزعين إلى مسألة تقبّل عقل الجمهور، فضول العدد الكبير من الشباب ولون الشخصية مقارنة مع الضغوط التجارية التي تأتي على حين غرة .

أملّي هو أن تعلم مصدر وحي الإلهام، إلهة السينما، عن نبلها وأن تعلم كيفية التميّز والتفوق في الطريقة البطيئة للتوزيع. يجب دائماً رسم إلهة الشعر في موقف من التوقع والتميّز. دور عروس الإلهام هو الانتظار: أن تتنظر الأعمال لكي تصل إلى العقول، وذلك في المدى البعيد، وبالتالي ستصل إلى العرش الملكي في نهاية لمطاف بعد أن تكون قد سببت الغضب - بمعنى آخر عندما غيروا قواعد اللعبة.

أنا أسألكم أيها السادة، لماذا يجب أن تكون إلهة الشعر الشابة، الإلهام الوحيد للسينما المتعارض مع البقية ؟ نحن نتعامل معها بأسلوب دفاعي مرتجل، و ببعض من الاحتقار، إذ ندينها بتهمة الدعارة، حيث عليها أن تضع مالا مباشرة في جيبها، قبل أن تسلمه فوراً وباليد ...أردت القول .. أنا كنت سأقول، إلى قوادها... تحت تهديد أن تطرد على أنها أصبحت كبيرة في السن وغير جذابة.

للأسف، إنه شبابها الذي يمنع هذه 'العروس' من أخذ مكانها في الرقب الشهيرة بين أخواتها. يبدو أنها لم تذهب أبداً إلى المدرسة حيث تعلّمت أخواتها لكي تنال الاستحسان على المدى البعيد أو بدلاً من ذلك وضعت نفسها ومرة واحدة تحدث تصرف أكثر الشهوات بخلاً.

أن يفتخر المرء ويتباهى أنه يعرف الجمهور يعني التبحر والتباهي عينه بمعرفة ألغاز المحيطات والنجوم.

الجمهور ذاته، بينما هو مكون من مختلف الأفراد، يصبح هؤلاء الأشخاص معاً، ويتوحدون، كحال طفل شديد الحساسية وغريزي، سريع لاستشعار ما يلهم الضحك أو البكاء. قد يهرب منه سر الشعر، لكن على

الأقل هو مفتون، وبدلاً من السخرية (كما هو الحال ما يوصف خطأ كما يفعل النخبة)، فهو يتأمل لفترة طويلة بعد خروجه من المسرح. لقد عرفت العديد من الحالات كهذه. سيكون من السخف أن نخطئ في الجماهير، وأن ننظر إليهم بالطريقة نفسها كما يفعل أولئك الذين يتخيلون أنهم يعرفون الجمهور وبأنهم يوزعون الحساء الشعبي الوحيد الذي يستحقه. كلُّما اعتبرنا أن هذا الجمهور لا يستحق الأخذ بعين الاعتبار، ساهمنا في الخط من قدره نضده في حال السبات، إن إلهة الإهمال سيء للسينما لن تترك أبداً المكان الرفيع الذي تستحقه، والذي سيتم إنكاره عليها عن طريق خطأ نفسي جسيم.

هذا هو الاتجاه الذي أريد أن أوجه نقاشكم إليه. وبما أن هذه الغرفة تضم ممثلين عن الصناعة، ربما يكون بإمكانكم أن تصلوا إلى بعض التوافق، وهكذا فإن عملكم النبيل سوف لن يقع بعد الآن في أيدي تحرمها من أخذ فرصها وتحنقها في المهد عند الولادة.

كنت أقول في أغلب الأحيان: 'أعرف بأنه لا يمكن تعويض الشعر، لكن لا أعرف من أجل ماذا'.

والآن أيها السادة، لو سألتكموني: 'إلى أين نذهب السينما؟' سوف أجيب (إن حدث وطرحتم سؤالكم في واحد من أيامي المتشائمة): 'إدها، أي السينما، تذهب، مثل بقية العالم، باتجاه الدمار، الذي صممته الطبيعة من أجلها، من أجل أن تبدأ ثانية من نقطة العدم'.

وإن كان سؤالكم في واحد من أيامي المتفائلة أقول: سيكون هناك دائماً الكثير من الأفلام متوسطة الجودة والقليل من الأفلام المميزة. وكل هذا أمر جيد، بما أن علماء البيولوجيا يقولون لنا إن عدم التناسق ينتج حياة وإن التناسق مرادف للموت. أنا أظن أنكم مثلي تضحكون عندما تتحدث صناعة الفيلم حول الأعوام الجيدة للأفلام وكأنها كانت تتحدث عن الأعوام الجيدة للنبذ. تحياتي الأخوية لكم جميعاً.

(خطاب في افتتاح لقاء الاتحاد العالمي لكتاب الأفلام، التشرة الإعلامية لمهرجان كان الخامس، تاريخ ٤ أيار، ١٩٥٩).

من واجب الشاعر أن يبقى الرجل الخفي. تذكروا ملاحظة بو بروميلي الرائعة أنه لم يكن ليستطع أن يكون أديباً في المسابقات لأنكم تلاحظوني. وبنقل هذه الملاحظة إلى مستوى آخر، فلني أستنتج أنه عندما يتلقى الشاعر لقباً أو شرفاً، فذلك لأن لديه بعضاً من الخطيئة في ضميره وسمح لنفسه أن تظهر للعيان.

على أية حال، إن بعضاً من ألقاب الشرف هذه هي تحية إجلال إلى هذا الخفاء ذاته وغفران للمتلقي بعض من ذنبه ومعصيته .

إن لقب الرئيس الفخري مدى الحياة في مهرجان كان والشرف الذي منح لي في ١٦ أيار ١٩٦٠، هما من نفس النوع. وهما يستمدان قيمتهما من صداقتي مع زملائي وأنا أنظر إليهما كبرهان آخر على أن عصرنا يستخف بالأشياء المتعلقة باللقب أقل مما يتخيله المرء. أنا أود أن أشكر المهرجان.

(النشرة الإعلامية لمهرجان كان، رقم ١٥، تاريخ ١٨ أيار، ١٩٦٠)

العلم والشعر

ضحكت هذا الأسبوع كثيراً على مادة كتبها صحفي شاب يعتقد أن العلوم النووية عبارة عن توجه حديث، ويتهمني أنني أتبعه وأقلده ويقارنني بـ بو بروميل. وبعيداً تماماً عن حقيقة أنني لا أستطيع تحمل بروميل وهو يتبع التوجه الحديث، فإن هذا الصحفي، بدون شك، غير مدرك أن الدراسات النووية بدأت مع هيراكليطس.

أمس فقط المجهول، كان مجهولاً. اليوم، الفنانون غير المعروفين أصبحوا معروفين وحتى إنهم أصبحوا مشهورين وبينما بعض لفنانين المشهورين هم في بعض الأحيان غير معروفين. لو كان هذا لـ صحفي مُمّاً بما أقوم به، فإنه سوف يفهم لماذا طلب مني مركز 'ساكلي' أن أكتب النصّ لتفيلمه 'فجر العالم'. يهتم كل من الشعر والعلم بالعدد. إنها ليست المواقف

المألوفة، لكن الكائنات الحية هي التي لا تسمح بالحد الأدنى من عدم الثقة والغموض. نشأت العمولة في فصل من صحيفة يوميات رجل مشهور، تحت عنوان 'حول المسافات'.

لقد فتح لي ذلك لعالم المغلق جداً على العلم، الحديث أكثر في هذا الفصل من الكتاب وبعض المشاكل التي كانت تحيرني لوقت طويل، أكثر من الاهتمام بقاءات الصداقة والصدق السعيدة. أترك هذا العالم بشكل صحيح بأن البيان الذي تلي في مقدمة الفيلم أن يكون لدى قلة من العلماء القدرة على قوة الخطاب وطاقة لكلام، لم يكن افتراء، ولكن كان المقصود أن تميزنا كشعراء هو في جعل ما هو مجرد أمراً حقيقياً، لتعريف ما هو مخفي وإعطائه الحجم والشكل، وباختصار أن تصبح لسان حال لعلماء، والذين باستثناء بعض الحالات لنادرة (هنري بوانكاريه أو برغسون، على سبيل المثال) هما أكثر قرباً في موطنهما بالصيغ الجبرية من لعلوم اللغوية. على الرغم من المظاهر الشكلية تظهر مخطوطتي بأن صيغي تعارض تماماً بكل ما في الكلمة من معنى النمط الشعري. وهم يفاوض بأنفسهم عند القول أنه يهدف ببساطة لتسهيل جولة لطيفة حول بعض الآليات التي تم تصميمها من أجل النهايات الغامضة. لقد عملت تحت توجيه المركز. وكما حدث، تم حرمانني من إطلاق العنان لنفسي والانغماس في أقل رحلات لطيران (والتي أكرهها)، ولكنني حاولت أيضاً أن أتفادى نقاهة وابتذال معظم لجولات السياحية المنظمة.

عندما يكون شيء ما بعيداً جداً في الفراغ، فإنه يصبح أصغر. عندما يكون شيء ما بعيد جداً في الزمن، يبدو بأنه يصبح أكبر. من لطائفة، تصبح البحيرة عبارة عن بركة ولكن نتذكر البرك التي لعبنا فيها في طفولتنا على أنها بحيرات. إنه تلك النوع من الوهم الذي يريد به فراغ الزمن خداعنا. تنتظرنا إرباكات أخرى في ساكلي أو ماركول، ولكن في حين أن هدف الدفاع عن شيء متناه في الصغر حشنت ترسله مماثلة لآلات لحرب القديمة، فإن

الطبيعة من ناحية أخرى، مستخدمة الطرق التي وصفها 'ادغار آلن بو' في مؤلفه 'رسالة مسروقة'، تتكررت في واحدة من أكثر أسرارها إخافة ورعباً في البراءة الرعوية للبيئة الريفية .

مثل أي شيء جديد بشكل عميق وأساسي فإن الديكور والزخرفة الداخلية لساكلي وماركول ليست مثيرة للأصور الذهنية أو رائعة. تخيل الخلفية لمكان وزمان مشهد للمسرحية مع عقدة مؤامرة مثيرة، حيث لا يمكن للجمهور إلا أن يرى الأجنحة، لجزء الجانب من خشبة المسرح لا يراه إلا النظارة والدعائم المستخدمة في الإخراج مثل الأثاث والملابس، التي كانت شاهداً على الدراما المسرحية. تخفي الطلقة الذرية لكائن السفينكس (كائن خرافي في الميثولوجيا الإغريقية) أحجيتها ولغزها. إنها لا تظهر مخاطبها، أرواحها، أو أجنحتها. إنها تقدم المشهد المتواضع لكوخ في تكسان في واحدة من تلك الأفلام التي رأيناها عندما كنا أطفالاً.

قال الأمير لويس دي بروجني إن كومة الذرة هي قبلة تعمل في حركة بطيئة. إن هذا الكابح يروض ويدجن حتى القوى لمتوحشة. يشم عذاد 'جيجر' الصخور، (هذا العدد أداة لاكتشاف الجسيمات المؤينة وإحصائها) مثلما يشم خرطوم الفيل نبات الكمامة، وفضلات بقايا الإشعاع تعطي سماداً للتربة التي نؤتتها القنابل.

لذا كان من الضروري بالنسبة لي أن أتخيل الأرقام والأشكال على السبورة وألقي نظرة خاطفة إلى داخل هذه الغرفة التي يحفظ في داخلها نفائس العلوم والتي تم إغلاقها بإحكام بأكثر من ثلاثة أقفال.

الإنسان هو سجين بين ثلاثة جدران وأنه على الجدار الرابع لمخفي يحاول أن يحفر عشقه، الحسابات والأحلام.

لا شك، للأسف، في محاولاتي أن أكتب بالطباشير على هذا الجدار الذي يحاول السجناء الهروب من خلاله، أظهرت إرباك الطفل أو العاشق. أنا

أطلب الصفح وأود أن أعرب عن امتناني إلى مديري مركز الدراسات لنووية
الذين أطلقوا لي العنان، ولم ينتقدوا أيّاً من أخطائي وحتىّ فيّ بعفوههم الرائع
ونعمتهم تظاهروا أنّه لا يوجد عندي أية أخطاء.

(رسائل فرنسية، رقم ٦٠٦، تاريخ ٩ شباط، ١٩٥٦)

حضارة الصوت

يعتبر كل شيء متصلاً بالعبقريّة أمراً خطيراً، سواء كان اختراعاً رائداً
أو رجلاً مبدعاً. عادة ما يتم وصف الإنسان صاحب العبقريّة بأنه خطير،
وهذا يعني أن لديه مقتدين سيئين. لكن هذا ليس خطأ الرجل العبقري. لا
يمكن حظر العبقريّة على أساس أنها تفتح الطريق لارتكاب الأخطاء. في
الوقت الحاضر، ينظر إلى كل شيء يتم اختراعه ينتمي إلى حقّ العبقريّة
والإبداع على أنه يمثل خطراً بالضرورة، ولكن لا يستطيع المرء أن يدينه.
ويكون من المضحك القيام بمثل هذا. يكون الراديو بمثابة مرض داء فقر الدم
الخبث إن هو سرى في كل بيت مثل تيار ماء فائر تعوزه الحماسة. ويكون
الراديو مهماً جداً إن هو استطاع استحضار الثقافة إلى الناس الذين لا يوجد
لديهم أي مفهوم عن ثقافة. ويبدو كل هذا واضحاً بجلاء لي، مستحقاً براءة
اختراع الوضوح، لكن بعض الناس يقولون إن الراديو مهم فيما يراه آخرون
أنه مؤذ وضار. إن الراديو ليس ضرورياً وليس مؤذياً. إنه اختراع من
العبقريّة وبالتالي فهو اختراع خطير. ربما يتم اعتبار كل شيء مفيد عديم
الفائدة. الشعر، على سبيل المثال، لا طائل منه بطبيعة الحال، لكنه ليس جميلاً
لهذا لسبب. إنه، الشعر، جميل لأنه لغة واضحة مميزة، وليس لغة ميّنة، ولكن
لغة حيّة تبدو وكأنها ميّنة. هو لغة تستغرق وقتاً لكي تحل الألغاز. اعتاد الناس
أن يقيموا على كل شيء وفق مقياس وحيد معيّن للأسرعة. هناك العديد من أنواع
السرعة. يقيم الناس الأشياء دائماً ككل وبالمجمل ويقولون إن 'الراديو جيّد'، أو
'الراديو سيئ'، عندما يستغرق الأمر ساعات لبحث هذه المسألة.

إنَّ من المؤكد أن يتأثر الأفراد بعالم الصوت، ولكن في بعض الأحيان يكون التأثير نحو الأسوأ، تلك لأن الراديو واسع الانتشار وبشدة وبشكل مركز بأن يميل إلى الطاعة: لطاعة مستمعيه، عندما يكون من الأفضل لو كان المستمعون يطيعونه. بكلمة أخرى، إن استطاع أحدهم الوصول إلى حالة عالية من الخلق والإبداع عبر الجهاز الصحيح، سيكون تلك انجازاً رائعاً وممتازاً. لكن لسوء الحظ بما أن الشخص مقيد ومحكوم باللحظة الراهنة في مجالات مثل هذه، هناك توجه وميل، كما كنت قد ذكرت من قبل، للرد على الطلب.

سيكون من الصعب خلق راديو 'بث حي ومباشر' طالما يتطلب الأمر نصوصاً مكتوبة.

تُعطي القراءة الراديو نوعاً من الضجر الممل لمبتذل، حتى إن كانت القراءة مع قارئ جيد. والراديو قبل كل شيء هو وسيط للارتجال. من ناحية أخرى، أعرف أنه من المستحيل بناء برنامج وإسناده على مجرد الفرصة. وهذه هي الأسباب لعدم تفكيري بالراديو بشكل جدي.

إن الراديو وسيلة حميمة مملوءة بشكل رائع بالآلفة والدفء. المشكلة بأسرها أن على الراديو أن يدخل الغرفة ويفرض نفسه بطريقة بحيث أن أولئك الذين يستمعون إليها يضعون جانباً كل ما كان في أذهانهم ويسمحون لأنفسهم أن يكونوا مأسورين بما هو في أذهاننا. من السهل كبس زر إدارة الراديو. من ناحية أخرى، إذا كان الراديو هو مجرد خلفية مرافقة لمخاوف الناس الخاصة بهم، فإنها تفقد كل متعتها وتصبح فقط مجرد صنبور آخر في البيت.

من المؤسف أن استساخ لصوت والتصوير السينمائي ليس أكثر استخداماً للأغراض التعليمية في المدارس. من الواضح أن الأصوات هي أكثر إثارة للانتباه من قراءة النص بصوت عال، وأن التعلم من الصور هو

أكثر متعة وأكثر فعالية، على سبيل المثال في موضوع مثل التاريخ. يجب أن يشاهد الأطفال أفلاماً بطيئة الحركة عن النباتات والزهور وأفلام 'بينليف' عن ولادة الفراشة وحصان البحر. لا أفهم لماذا لا يتم تزويد جميع المدارس بأجهزة عرض ١٦ مم، وأيضاً تسجيلات طويلة أو أشرطة - وليس لمجرد الترفيه، خارج المنهاج الدراسي .

لقد تم إثراء عالم الصوت بعالم ما فوق لصوت، والذي ما يزل مجهولاً وربما يبقى كذلك، لأننا محكومون ومقيدون بالآلات التسجيل التي تستطيع حواسنا إدراكها واستيعابها ويسجلها دماغنا، لكن هذا لا يمنعنا من أن ندرك على نحو متزايد بأن عالمنا الصغير واقع في وسط العالم الآخر الواسع، وأن من لسذاجة لتفكير بأن التقنم الذي نصنعه، يحدث ضمن حدود محددة معينة بسهولة، وربما قد تكون مذهلة.

لقد خلّصني الأطباء للننو من ألم حاد جداً وذلك بواسطة جهاز فوق - الصوتيات وفوق السمعيات الذي تم اختراعه في ألمانيا وتم إنتاجه في مصنع في 'فينس'. يقول لنا لعلم إنه سيكون هناك في القريب لعاجل قنابل صوتية، بجانب القنبلة الهيدروجينية التي ستبدو تافهة. يجب أن نأمل في أن جميع هذه الأسلحة الغامضة سوف تصبح قاتلة إلى حد أن يفقد السلام (لمرانف إلى الحرب) معناه الرمزي وأن الأمم سوف تسلح نفسها ضد الحرب.

ليس من الصحيح أيضاً أن هذا الاتساع في الكون المسموع، الذي سوف يليه بدون شك اتساع في الكون المرئي (بالرغم من أنني لا أستطيع القول كيف يحدث هذا) سوف يجلب لنا استخداماً غير متكافئ للثروة وهو الأمر الممنوع والمحرم في ميزان القيم لدينا سوف نعرف أن الأسماك تصرخ، بأن البحر مليء بالوضوءاء وأن الفراغ مأهول بالأشباح الواقعية والتي نحن في أعينها نفس الشيء. ربما يكون بإمكاننا اقتلاع الماضي الذي تم تسجيله وأن نتعلم بأن الماضي والمستقبل هما فقط مجرد وهم للمنظور - المتعلق بهذا الموضوع -، ولكن ما يزال يجب علينا أن نعيش كل دقيقة ونعود

بعد موتنا إلى ذلك العالم الذي لا يمكن تخيله والذي سكناه قبل أن نولد. أنا أعني أن الأمر إلى حد ما سيكون محبطاً بالنسبة للإنسان أن يعرف أنه محاط ومكبل بقوى غير مرئية وغير مسموعة، والتي يتم لبرهان على وجودها بالمؤثرات التي تنتجها هذه القوى، فهي إما أن تشفي أو تدمر. أعترف بأن الفضول يغريني ويوقني في لشرك باتجاه هذه المشاكل، أكثر من ذلك التي تجعل الكون المرئي والمسموع في درجة الكمال والإتقان. إن السبب لهذا وبدون أي شك، أن الأمر استغرق معي وقتاً طويلاً جداً على التكيف مع الأساليب القديمة وأكون دائماً محرجاً عندما يكون علي الانتقال إلى طرق أخرى جديدة التي يبدو أنها تتجاوز البقية وتتفوق عليها.

الخطأ الأكبر هو الاعتقاد بأن طريقة تسبق الأخرى. إن مثل هذه الفكرة مثيرة للضحك. في هذا الصدد، سيكون عصرنا كوميدياً مثل عام ١٩٠٠، الأمر الذي جعلنا نضحك، في حين أن المهم، أن الأمور لبطيئة لا تتقدم في كل عصر. لم يتجاوز بيكاسو أياً من الغريغو، ريمبرانت أو فان كوخ لكنه وضع بعض ثروات في بيت الكنز. إن الإيمان بالسرعة هو معتقد خرافي في عصرنا. تماماً مثلما لدى الناس الرغبة في تجاوز بعضهم بعضاً في الطرقات، ولهذا فهم يقولون إن فناناً بعينه 'متخلف'. وفي النهاية، ينتهي كل شيء عند إشارات المرور أو في المستشفى.

في مجال عملي، نحن نمشي، وسوف نفعل هذا دائماً. عندما تمر السرعة بالقرب منا وقد أصابها التسمم، فإذا هي ترشنا بالطين والضوء، الشيء الرئيسي هو عدم التشكيك في أرجلنا، وإلا سيتم التقاطنا والإمساك بنا ويصبح لزاماً علينا استعمال التعبير العصري 'مضطرب لارتكاب تلك'، أن نركب في سيارة لا ننتمي إليها.

في يوم من الأيام، سيصاب الناس بالرعب عند إدراكهم بأن خلاياهم بعيدة عد بعضها البعض مثل لنجوم، وأن هذه الخلايا لا حصر لها، وهي

نوع من السحابة، وعلى وجه التحديد، عبارة عن شباك صديد، تتقاطع فيها تلك الموجات من الأصوات والصور التي لا نستطيع سماعها أو رؤيتها.

مجلة الصوت، رقم ٧، تشرين أول، ١٩٥٣، مجلة القون والتقنيك
الصوتية، رقم ٢٩، تشرين أول، ١٩٥٣

في مديح ١٦ مليونر

فرنسا هي بلاد الحوار. ذلك في رفضها الانصياع للقواعد والقوانين. الفوضى التقليدية فيها والإحساس بالقرينة يجعلها تميل وتتحرف إلى المونولوج المعاكس. الناس هنا دائماً يتناقشون، يتخاصمون ويتجادلون. يندهش الغرباء من هذا المشهد ويجدون فرنسا لغزاً وأحجية. إن توقفت فرنسا عن الجدل، أو حتى عن التناقض مع ذاتها بشكل مستمر وأن تكون موجودة في حالة من الفوران والانفعال، إن كانت تقبل نوع المونولوج الذي قتل هتلر ألمانيا وسوف يقتل كل أمة تخضع له، فإن فرنسا سوف تموت وتغرق تحت ثقل من المثل الذي لا يسمح تركيبها الداخلي في الوقت الحالي أن يسحقه.

تومض أنوارها المتلاثلة بفوضى واضحة. ربما أضيف أن فرنسا محظوظة أن أولئك الذين يحكمونها لم يلاحظوا هذا وأنهم يساهمون في إثراء أفني العظيم للفوضى وذلك بدون فهمه. لا شك، إذا هم فهموا، فإنهم سيحاولون وبشكل متعمد القيام بما ينجزونه من غير وعي، وفي تلك اللحظة، تصبح الآلية طنانة جداً وتتوقف عن العمل بشكل فعال.

حاشا لي أن أقترح شيئاً منهجياً جداً. ألاحظ مدى كفاءة هذا المنهج الذي عمل معنا بشكل فعال على مدى قرون. ربّما لا يكون هذا المنهج فاعلاً في الخارج - لكن ديكتا الفرنسي يستطيع فقط أن يصيح على كومة الروث. إذا هم كانوا سينظفون الزريبة ويزيلون ركيزتها من الذهب والروث، فإنه يموت.

من وجهة نظري، إن القدرة على الحوار أمر ذو أهمية حيوية للأمة. إن الخطر الرئيسي الذي يواجه صناعة السينما ليس فقط في فرنسا ولكن في جميع دول العالم هو المبالغ التي تكلفها هذه لصناعة والخوف من لمخاطرة التي تفرضها علينا الأموال التي يستثمرها المنتجون.

هذا يحرم صناعة السينما من تلك التناقضات، من التجارب، معارك ضد إخفاقات جريئة ورائعة التي تسمح للنق بالتغلب على الجمود والكسل وكسر العادة، والتي هي أمور تكون دائماً قاتلة لصناعة السينما.

في الوقت الحالي في فرنسا، حيث يوجد دائرة توزيع للفيلم في حدها الأدنى، المنتج الذي يريد أن يربح ١٤ مليون فرنك (والذي يجب عليه أن يدفع عبئاً هائلاً من الضرائب)، يجب أن يستثمر ١٠٠ مليون فرنك لكي يبدأ العمل بالفيلم، وبكل ذلك يكلفه الفيلم ٦٠ مليون فرنك.

وهو إن لم يتخل عن الوظيفة، يكون ذلك لأنه أصبح ممسوكاً بالعمل ومأخوذاً به وذلك ضد حتى أفضل قرار وقناعة أفضل يمكن أن تكون لديه. شيئاً فشيئاً يصبح هو السيد والراعي وشخصاً صاحب مزاج سيء الطبع، ويمكن تفهم هذه المزاجية لأن ذلك ما كان دوماً الدور الذي اختاره هذا المنتج لكي يبدأ .

وأكرر القول، من وجهة نظري، إن الخطر الذي يهدد صناعة السينما الأمريكية هو نفس الخطر الذي يهدد صناعة السينما عندنا. في أمريكا، يجب أن يكون الخطر أسوأ، ذلك لأن المبيعات الهائلة للفيلم والدعاية والإعلان التي يمثلها تجعل شركات الأقلام تميل إلى الأعمال الصغيرة المبعثرة بقدر الإمكان مما يعتقدون أنه الطريق الصحيح. إن هذا يعني قطع النسخ، بما يعني منع ضخ الحيوية ودم الحياة، أي ما يعني القول: أيها الشباب : من الذي يجرؤ ويتجاسر على المخاطرة بمثل هذه المبالغ على طموح لم يثبت نفسه بعد؟ لكن، كما نعرف جميعاً، لقد استمر الفن فقط بسبب الحجم الصغير من

المبيعات في حينها، جرائد صغيرة تم توزيعها باليد ومجلات تدار بأقل عدد من الطباعات. هذا هو المكان حيث يجد العالم ويكتشف في وقت لاحق الأسماء التي يحبها ويحترمها. هذا هو المكان الذي ترعرعت فيه البذور التي تنثر بعيداً ثم تثبت. هذه هي حجرة الموسيقى التي تشكلت في الظلام، والتي منها استمد العالم لحنه الرابسودي العظيم - لحن موسيقي مرتجل الطابع وغير نظامي لشكل -.

أسألكم، ما الذي يشكل مجد فرنسا؟ بالتأكيد ليسوا سياسيينها، ولكن فيلنون، رامبو، لوتريمون، فيرلين، نيرفال وبولدير. لقد احتقرتهم فرنسا، واستخفت بهم، طاردتهم، جعلتهم يتضورون جوعاً، ينتحرون أو يموتون في المعتقل العام.

يجب علينا أن نحسي هذا التراث. وينبغي أن نفشل في إدراك أهمية صناعة السينما وليس إلى فهم أنها هي الفن في الطريق لكي يصبح فن الكامل المثالي، إذا كنا نريد التعامل معها وكأنها مصنع للسلع الكمالية الفاخرة، وليست محاولة لوضع سلاحها الواهب للحياة في يدي كل شخص.

إن الفن الذي لا يستطيع الجيل الشاب أن يساهم بحرية فيه فهو في مرفوض منذ البداية. إن من الضروري أن تصبح آلة التصوير قلماً وأن يكون بإمكان كل شخص أن يكون قادراً على التعبير عما يدور في نفسه من خلال هذا الوسيط البصري. إنه أمر حيوي لكل شخص أن يتعلم الكتابة الصحفية، لتصوير، المونتاج والصوت، أن لا يكون مختصاً في فرع واحد من هذه التجارة لصعبة، باختصار، أن لا يكون مجرد سن دولاب أو عجلة في واحدة من الآلات الموجودة في المصنع، لكن أن يكون جسماً حراً يستطيع القفز في الماء وأن يتعلم كيف يمكن أن يسبح وحده.

لا أستطيع أن أتخيل أي شخص شاب في أيامنا الحاضرة وقد حصل على فرصة مثل التي سنحت لي منذ ١٨ عاماً مضت عندما سمح لي أن أُنجز

فيلم ' دم الشاعر' بدون أية مساعدة فنية وبدون أن يكون لي في أي وقت مضى قدم في موقع تصوير.

كانت تلك هي النزوة التي قام بها رجل متحمس للهروب من سباق روتيني عادي ومألوف، سباق فيكومت دي نواييه. لكن، بالرغم مما يقوله الناس، فإن سعر الصرف نسبي وإن ١٢ مليون فرنك فرنسي الآن تصبح بسهولة أقل من مليون فرنك في ذلك الحين، (منذ عام ١٩٦٠ الفرنك الجديد يساوي ١٠٠ فرنك فرنسي قديم).

على أية حال، من الذي كان سينفع في عام ١٩٤٨ مبلغاً يساوي نحو مليون فرنك في عام ١٩٦٠، من أجل السماح لمخرج أفلام شلب أن يفعل ما يرغب فيه، ذلك بدون معوقات مادية، فنية أو أخلاقية.

لهذا كنت محظوظاً وما أطلبه وأتمناه هو نفس الحظ السعيد والجيد لأولئك من نفس العمر والجرأة ذاتها التي كنت أملكها ذلك الوقت.

من وجهة نظري، إن فيلم ١٦ مم هو الوسيلة الوحيدة لحل المشكلة وأنا أعتقد أن على أمريكا القيام أن تأخذ زمام المبادرة. ولديها، أي أمريكا، الإمكانيات - حجم العمل - الذي يسمح لها القبول بمبيعات هامشية صغيرة. وعلاوة على ذلك، ربما تصبح هذه المبيعات الصغيرة مبيعات كبيرة جداً ومفاجأة لأولئك الذين يأخذون خطر العبء على عاتقهم.

إن الكاميرات الأمريكية ١٦ مم هي مثيرة ومدهشة، من المرجح جداً أن يكون فيها صوت قريباً. في هذا الإطار، يكون من الأفضل لهذا التطور أن يتأخر أكثر لأطول فترة ممكنة، لأن لصوت عادة ما يلتصق بكسل بالصورة، واستخدام الصوت كمؤثر، ضبط الأصوات التي تم اختراعها على الصورة وسوف يثير خيال المبتكرين لشلب.

أخذت الأمور نهاياتها عندما استخدمت فيلم ١٦ مم، لذي صورته في حديثي. لأنني أصبحت متحرراً من أية اعتبارات مادية، منذ كنت أستخدم

أفلام كوداك قابلة للعكس وبما أن ما يصل عادة إلى ٥ ملايين فرتك كلفني فقط ٥ آلاف فرتك، فقد صنعت فيلماً الذي في أقل المقاييس ليس فيلماً. كنت أخترع، وأنا أمضي مستمراً في الفيلم، وأنا أرتجل نقيّة بدقيّة، وأنا أستخدم الناس الذين كانوا بالصدفة يمضون يوم الأحد معي في الريف، كممثلين. وكانت النتيجة سلسلة من مشاهد مضحكة جداً وغير قابلة للاستعمال، لكن هذه الحرية الكاملة في قول كل ما جاء إلى رأسي أعطى هذه المشاهد القوة التي سوف يكون من المستحيل الحصول عليها لو كان الأمر مسألة إفلاس شركة أفلام.

ربّما يكون بيكاسو هو الرجل الوحيد في لعالم الذي يستطيع صناعة شيء عظيم من لا شيء : قطعة من السلك، جثة حيوان ميت أو سرج دراجة، وحالما يذمس هو هذه النفائات والبقايا، تأخذ معنى جديداً وتتألق منطقة الشرر في ذلك العالم الآخر الذي يخصّه وينتمي إليه وحده: إنه ينصّب هذه الأشياء النفائات كأمرأء في مملكته. سمح لنا وجود فيلم ١٦ مم تحقيق مثل هذه المعجزات. لقطة سينمائية مأخوذة عن قرب، زاوية غير متوقعة. حركة خاطئة، حركة بطيئة أو سريعة أو تسريع فيلم إلى الخلف كلّها كافية لجعل الأشياء والأشكال تبدأ بإتباعنا وإطاعتنا، كما أطاعت المخلوقات الآلة 'أورفيوس' في الأساطير القديمة. لأننا أظهرنا مقطعنا الأول باقتراح من كوريولانوس، فقد دعوت الفيلم كوريولان، وأعتزم في نهاية المطاف إلى اعطائه الموسيقى لتصويرية والتعليق وقد تمّ أيضاً أخذهما تماماً كما في العنوان. من المحتمل أن لا ترى النكتة ضوء النهار. ربّما تنزلق أو تقلت من بين أصابعي وتهرب، من أجل الكثير من الناس الآخرين في وقت لاحق للعثور على مجموعة كبيرة من المعاني فيه ليست موجودة هناك، أو ربما تكون مجهولة بالنسبة لي.

كم هو عدد لتفسيرات التي تمّ اكتشافها في فيلم 'دم الشاعر'. هل كل ذلك خطأ منّي؟ أنا نجار الموبيليات. أنا أصنع المصنوعة. أنا لست الوسيط

والوسيلة. إذا جعل ناس آخرون المنضمة تدور ثم استدعوا الرسائل للخروج، رسائل يجب أن تأتي من داخل أنفسهم، إنهم يلعبون دورهم كجمهور وأنا ليس لي أي اعتراض على ذلك. ولهذا أنا آمل من كل قلبي، أن تربط هوليوود فرعاً بسيطاً إلى مؤسستها العظيمة لصناعة السينما، فرع لا تتم حمايته ضد الروتين من قبل أي تأمين، لكن يوجه الدعوة للأحداث أن تحدث. لأنه 'حادث على الخط'، أو بعض من صدمة مريضة، تلك التي تؤدي إلى ولادة هذه الأعمال التي يوماً ما ستعيد الصدى إلى شرف وعزة البشرية.

كانتون الثاني ١٩٤٨ : ملاحظة - ما أتحدث عنه بالطبع، هو الاستخدام التجاري لأفلام ١٦ مم في دوائر توزيع متخصصة وفي المسلح. (تم إضافة هذه الحاشية من قبل جان كوكتو بعد أن كانت صحيفة نيويورك تلمز قد طلبت التوضيح).

الستة عشر العظيمة

سوف تسمح صيغة لـ ١٦ مم للشباب أن يعبروا عن أنفسهم بطريقة ستكون مستحيلة من خلال وسائل الإعلام الرسمية. إنها غالية جداً! ثقيلة جداً! ولكن هناك أرباح يمكن الحصول عليها من فيلم يكلف ستين مليون فرنك، ليست هناك قيمة إضافية على فيلم يكلف ستين ألف فرنك. هذا هو السر وراء صراع الشركات الكبرى ضد المسدس اليدوي.

أخبرتني ممثلة تعمل على فيلم ١٦ مم أنها تجنبت المتاعب عن طريق عدم وجود آلة تصوير ثقيلة أمامها، وذلك بإبدال ثقب مفتاح بعدسة نصف كروية. وها قد نرجت عادة سيئة.

يجب على صناع السينما مقاومة هذا الاتجاه من المصورين، بل يعكسوا هذا الاتجاه ويجبروهم أن يتبعوا السير باتجاه الطريق الخطأ.

نصيح هوليوود النجدة ! وتكون الإجابة بسيطة : على أمريكا أن تعرض على صناع الأفلام الشباب توزيعاً خارج الدوائر الرئيسية، وتعفيهم

من المسؤوليات التي تسحق الاستوديوهات الرئيسية وتدعم صيغة الـ ١٦ مم. أنا لا أفكر بعمل تجريبي، ولكن بعمل صناعي. أولئك الذين يستخدمون أفلام الـ ١٦ مم لديهم الحرية الكاملة لإعادة تصميمها على صيغة ٣٥ مم وإنا كانت الجماهير تستجيب، كما سيحصل على الأرجح، حيث لن يتم إعطاؤها فرصة للهروب من المسار الذي يفترض أن يكون الشخص الوحيد الذي يمكنه السفر عليه

غالباً ما يفشل الفيلم الذي يتم تصميمه لإمتاع الجمهور. من ناحية أخرى، عندما يسمح المنتج لنفسه ترف فيلم هامشي، غالباً ما يذهب هذا الفيلم في طريقه لتلقي المديح الجماهيري. عندئذ، يصعد هذا الفيلم المنبؤ والمستخف به إلى القمة ويأخذ الآخرين معه.

قد تجادل أن هناك مشكلة صوت. هل لصوت في الواقع مشكلة ؟ في الوقت الراهن، يتعلق لصوت وبشكل وثيق بالفيلم، ويجرّه باتجاه الخلف. انا اضطر المخرج الشاعر إلى اللجوء إلى ما بعد مرحلة التزامن، سيتوجب عليه استخدام لصوت بشيء من الدعابة وخفة الدم، وهو ما حدث في الهدية. في منزلي في الريف، قمت بصناعة فيلم كوريولان بصيغة الـ ١٦ ملم وذلك لكي أتجنب إغراء الاستخدام التجاري وبحيث لا أكون مقيداً بأي شكل من الأشكال في كتابتي البصرية. النتائج كانت مهزلة، ولكن واحدة من هذه النتائج مركزة جداً وأكثر حدة من أي من أفلامي التي صنعت بصيغة فيلم ٣٥ ملم. لأنه، وبالرغم من أنني أعرف النتيجة، مازال باستطاعتي أن أكون سجين شركة كبيرة وطاقم كبير.

ينقر عداد سيارة الأجرة، وتتكوّم الملايين، حتى الآن أنا مدين لنفسي بأن أكون اقتصادياً، بأفضل وأسوأ معاني الكلمة.

يجب القيام بتقطيع الفيلم إلى أصغر تفاصيل. في آخر لحظة أقترح تغيير كل شيء طبقاً للمعجزات التي تحدثها الحياة، والممثلون وموقع التصوير. إنه ضرب من الجنون أن نخضع العديد من الأشياء التي نعتمد

على فرصة للتصميم التمهيدي الأولي الذي من الممكن أن يفوز بالاستحسان في المكتب، ولكن ليس في موقع لتصوير.

الواقع ليس هو الحقيقة والحقيقة هو ما يهم ويؤخذ بعين الاعتبار.

حار الفنيون في محاولتهم اكتشاف كيف تمكنت من تصوير سقوط 'جل ماريه' في نهلية فيلم 'الأسر نو الرأسين'. كانت خدعة بسيطة جداً؛ لم يكن هناك خدعة أساساً. يقع إلى الورا. تتيح لك صناعة السينما النقاط صورة لألعاب بهلوانية جريئة لن يكررها الممثل مرة ثانية.

لم يسبق أن كان هناك ذلك لعدد الكثير من التحايل الدقيقة كذلك حول فيلم 'دم الشاعر' الذي قمت فيه بكل 'ما كنت أريده'. كلمة 'كل' هذه لها معنى بالنسبة لكل شخص. في الفيلم، أنا وأنا واقف على قدمي. إنها قصة من يمشي وهو نائم، لكنها ليست قصة الحالم. في حالة تلك الغفوة أمام نار، عندما يسرح الخيال، أعبر عن نفسي من خلال الإشارات. لوصفه على أنه 'فيلم سريالي' أمر مثير للضحك ويثبت قط جهل المؤرخين للعقل.

حتى قبل فيلم 'دم الشاعر'، قبل عشرين سنة، صنعت الفيلم الأول بروح ١٦ ملم. أين ذهب؟ لقد اختفى دون أن يترك أي أثر. يبحث براون برغر عن البكرات لأنه رآني أعمل على فيلم في 'ستوديو المعابد' كنت تقوم بالمهمة سيدة سمينة. في أحد الأيام عندما كانت الكهرباء لا تعمل، قالت: 'فدظروا لبرهة سوف تأتي في نهلية الأمر'. كنت قد غططت الشراشف والقمصان التي كان الممثلون العاملون معي يلبسونها في أحواض الماء. واحد من هؤلاء الممثلين أصيب بذات الرئة. غادرت 'استوديو المعابد' والسيدة التي كنت تعتقد أن الكهرباء تنساب ببطء في أسفل الأنبوب.

أنتم أيها الشباب الذين تذهبون إلى مسرح لظّل وتظهرون ورؤوسكم مليئة برنين الأشياء، يجب عليكم أن تعبروا عن ذاتكم بهذا القلم لضوئي ولا تخافوا من سجاج الأسلاك الشائكة الذي تم زرعته حول لغز زائف. إن اللغز

يكن في داخلكم وإن الكتابة بواسطة الصور سوف تمكّنكم من طرد هذا اللغز إن كان هذا اللغز يخنقكم. حاول أن تجد صديقاً لديه كاميرا ١٦ ملم. وإن لزم الأمر قم باستئجار واحدة. ثبت آلة لتصوير بواسطة نقوء الزجاجاة المكبرة وعمود التثبيت. اقتحم الأرواح، افتح الوجوه. لا تدع أي اعتبارات فنية تخيفك. مثل هذه الاعتبارات غير موجودة. يجب أن تخرعها. سوف أثار بالأخطاء الإملائية أكثر من تمرين القواعد. تم اعتبار الأخطاء في فيلم 'دم الشاعر' على أنها إبداعات. لم يكن لدي أية فكرة.. لم أكن أعرف أنه بالإمكان استخدام القضبان. لهذا السبب تعجب شابلن وهو يرى الشاعر ينزل في ظلمة المرأة. لقد أرحناه على منصة مع حبل وأنا لجأت إلى نفس الأداة البدائية عندما تنزل 'الحناء' على طول الممر في قلعة الوحش.

تجولوا حول أي مكان ولا تلعبوا في مسألة كونكم منتجي أفلام، اتركوا الزي الرسمي الموحد وراءكم. ابقوا أحراراً في عالم تطرد فيه الحرية، وحيدين في عالم يهجر الأفراد فرديتهم فيه من أجل المجموعة، أحدثوا تغييراً في عالم غافل، ولا تخافوا في عالم يقوده الخوف.

صوِّروا، صوِّروا، سَطِّبوا. سَطِّبوا على أنفسكم خارج الظلام.

وقبل كل شيء، تذكرُوا أن صناعة السينما هي أمر واقعي، وكذلك الأحلام. كل شيء يعتمد على التسلسل والتزامن الذي يتم فيه تقطيع الواقع ثم يعاد تجميعه لكي يصبح واقعكم.

(سينما دي بري، رقم ١، ١٩٤٩)

لا تهملوا اللغة. تكره صناعة السينما الفوضى والارتباك. إن النقطة السينمائية هي قناع المأساة الكلاسيكية. السيناريو يذهب أيضاً تحت المجهر. اختاروا دائماً المشهد الدافئ، حتى إذا كان الإطار أقل اكتمالاً أو مثالية أو أنه أظهر نراع الميكرفون .

كل شيء يقفز من خلال الكاميرا، بما فيه جوّ بيئة التصوير كما الأمر بالنسبة إلى بقية الأشياء. تستطيع أن تشعر بالمزاج السيئ لوحدة التصوير منعكساً على الشاشة. ابق فريق عملك على روح معنوية جيّدة.

مرّة اخترت زاوية مع المصور، أحاول دائماً في أغلب الأحيان متابعة المشهد من زاوية مختلفة جداً، ولهذا فوجئت بالتسرّع. إن المصور مساعد حقيقي لنا .

يتخيّل الجمهور أن صناعة السينما عبارة عن لعبة، وعبارة عن حرفة أو صناعة في الترف والتسيّب. سيكونون مفاجئين جداً عندما يعرفون بأن هذه الأفلام، التي يبتلعون مثل تجرّع زجاجة لبيرة في حانة، هي نتيجة للعمل الذي يلتزمنا نون أن يترك لنا نقيّة واحدة من الحرية. مشاهدة اللقطات، حياة النجوم عبارة عن جحيم. ولكن الأمر أقلّ تعباً بالنسبة للمخرج لأنه، بينما في المسرح نحن ننتمي إلى الممثلين، فهم في السينما يذتمون إلينا ويصبحون دبر أقلامنا.

على أية حال، في الحقيقة الناس الذين يزورون موقع تصوير الفيلم لا يستطيعون لبقاء هناك لفترة طويلة ويصبحون في عجل للإقلاّت والخروج. إن كل تلبية من الأرمن هي نفيسة بالنسبة لنا، رغم ذلك لا يكسب الزائر شيئاً من عش هذا النمل النشط فيما عدا انطباع الانتظار وغبار الفراغ، حرارة استوائية أو برودة متجمدة. مندفعاً من جهة إلى أخرى، ينظر الزائر بفرع إلى هذا المكان الذي ليس مكاناً، هذا الوقت الذي هو لا وقت، هؤلاء الممثلين الذين يشبهون الأشباح وهذا المسرح المليء بخليط من الفنيين، الأثاث، الأضواء، فناني الماكياج، الجدران نصف لمبنيّة والجدران والسقوف التي تختفي عند الطلب. يحاول هذا الزائر أن يكتشف من قبل أية معجزة سيتمكن هذا الخراب وهذه الإزالات الثابتة، هذا التعب والإعياء، والوساخة المتربة من الإفراج عن صور لفيّظ، مع عزلة من النجوم المتلاثلة .

ليس هناك ما هو مثير للسخرية مثل الذين يتحدثون عن الإنتاج السينمائي ويقولون على سبيل المثال، إن الناتج يتناقص.

لم يكن هناك قط أي شيء يسمى إنتاجاً سينمائياً، أكثر من كونه من الإنتاج الفني أو الأدبي. في الواقع، هناك أشياء مثل مردود متوسط، وإنتاج روتيني جيد جداً وبضع حوادث تسير معها، والتي هي نادرة جداً، ولكنها مألوفة في صناعة السينما أكثر منها في الرسم أو الكتابة.

مقابل كل فيلم قام به 'وايلر' أو 'أورسون ويلز'، ما هو عدد الأفلام المتواضعة التي تم صنعها بشكل مبدع، والتي تسمح لأفلام هؤلاء أبطال الشاشة بالظهور، والتي بدونهم ستكون هذه الأفلام مستحيلة.

إن كلاً من فيلمي 'بيتر ايتسون' و'قوة الظلمات' هما مثالان لفيلمين عاديين من أمثلة الأفلام العادية التي ترتفع فوق لقاعدة. تحفتان فنيتان رائعتان، لكن من وجهة النظر الأمريكية، هما القليل.

كثيراً ما كان بيكاسو يقول لي: 'بعد نقطة معينة لا يمكن للمرء القيام بالفعل مهما يكن: كل شيء يقوم به المرء يصبح ذا مغزى ومعنى. هذه ميزة مكان مثل سان جرمان نو بريه حيث كل من الحالة الذهنية والجو العام يحدان من عمل الشخص منفرداً ويقدمان ميزة واضحة إلى أولئك الذين بدؤوا مباشرة. الطريقة هي، حاول أن تجد أولاً ثم بعد ذلك ابحث. بيئة حيث كل شخص يقوم بالتجريب سيذهب العقل لاكتشاف الأشياء في الحال، بدون القيام بأي بحث فردي. بعد ذلك وكما قال بيكاسو: كل الأعمال تصبح ذات معنى، في كل ما تفعله.'

سينما دي بريه، رقم ١٩٥٠

II ملاحظة وإشادة

بصراحة، كلما استغرقت التفكير بشيء ما، ازداد خوفي من نسيان شيء، أو الوقوع في الغموض!

حتى وأتساءل إن كان ينبغي لي أن أصل إلى نهاية القائمة من دون الإشارة إلى الأفلام التي من شأنها أن تدهش الخبراء. (على سبيل المثال، أعتبر فيلم 'موكب الحب' - أرست لوبيتش، عام ١٩٢٩ - على أنه من الروائع).

وبصرف النظر عن هذا، تبدو لي أفلام شابلن وفيلم بونويل (العصر الذهبي) هي الأفلام الوحيدة التي تستحق إلهاماً ضعيفاً لا نسح له أبداً بالانتظار: هذا هو دور الإلهام وهو الوقوف والانتظار.

مجرد التفكير، كنت أنسى فيلم 'الجشع' لستروهييم والفيلم المميز الذي تمّ اقتباسه من قبل أر. مونتيغمري تحت اسم 'الرجل الذي يمثل أدولر الكوميديا'. أعتقد أنه يطلق عليه في فرنسا اسم 'قوة الظلمات' إجابتي في أي حال لن تكون كافية لكي تلبي حاجات استبيانك.

يجب أن نجلس سوياً ونضع قائمة على ظهر ظرف رسالة...

(مهرجان بروكسل، ١٩٥٨)

بريجيت باردو

فضلت دائماً علم الأساطير على التاريخ. يتكون التاريخ من الحقائق التي تصبح أكاذيب، وعلم الأساطير من الأكاذيب التي تصبح حقائق. واحدة من مواصفات عصرنا بأنه يخلق أساطير فورية في كل مجال. إن الصحافة مسؤولة عن اختراع ناس موجودين أصلاً، وتهبهم حياة متخيَّلة، يتم تركيبها على حياتهم الخاصة التي يعيشونها.

إن بريجيت باردو مثال نمونجي على هذا التركيب الغريب. من المحتمل أن القدر قد ساقها لكي تكون عند النقطة الحاسمة والدقيقة حيث يندمج كل من الحلم والحقيقة. لا يمكن نكران جمالها وموهبتها، لكنّها تمتلك خاصيّة أخرى مجهولة تجنب الوثنيين في زمن محروم من الآلهة (ستوب، تشرين أول، ١٩٦٢).

ما علاقتي أنا ؟ هل تصدّقون لو قلت : كل القوى، عظيمة أو صغيرة أي منها التي تقود العالم ؟ ليست هناك مواضيع صغيرة لشاعر بود ليري، ويمكن لأي شيء أن يخدمه في التأمل الذي خضع لمعيير الحياة المعاصرة. يبدو الأمر بسيطاً لي، أن أجدب كنتي المرء حين يرى أحداً الجماهير تلاحق عطر ممّنة شابة، وألسنتهم تتكلى ككلاب صيد. يحتاج كل نجاح إلى دراسة، لأنه يجب أن يكون هناك سبب معيّن لحدوث هذا النجاح وهذه الأسباب نخبرنا عن روح عصر معيّن. إن روح عصرنا قريبة جداً وعلى نحو رائع من الجسد. أنظر إلى تلك الساحرة الشقراء الصغيرة. شاهد تلك أبا الهول الصغير العبوس ولكن مع الجسم المثالي. يمكن أن تتفق دور الأزياء ثروة، ولكن تلك الساحرة أو أبا الهول تلك عليهما فقط أن يشترياً زوجاً من الملابس الداخليّة أو كنزة لرجل من متجر مدام فاشون في سان تروبيه، وكلّ البنات الشابّات على الشاطئ سوف يتبعن هذا الزيّ. وهذا النموذج سيصبح موضدة. لذا، مرّة سوف تصف الأنسة شاتيل الشكل الذي يكون مناسباً تماماً لسحرها

الخاص، والذي هو نفس السحر لفتاة ريفية من 'أوفيرنيا' وجعله فاعلاً بتزيين
الاصوف بالزمرد واللؤلؤ .

ليس لي معرفة تامة بالآنسة بارنو . لكن بصرف النظر عن حقيقة أنها
تستغل المهارات الفنية للراقصة، أنا أعتقد أنها تملك تأثيراً على الذات، للحكم
عليها وذلك واضح من الطريقة التي تتجول فيها أثناء العطلة وتقوم بالتسوق
بدون مرافقة المصورين. في أي حال من الأحوال هل النجمة مسؤولة عن
مرافقها ؟ هل هي غلطتها إن هي نعتت إلى المسرح، أو أعميت بسبب
الأضواء؟. من السهل بما فيه الكفاية توجيه اللوم لها على ذلك فيما بعد.

كلا. القدر صنع بريجيت باردو على أنها النموذج الأصلي من جيل
أصغر والذي يأخذ أسنوبه من 'ارتباطات خطيرة' ويسخر من ضمير أميرة نو
كليف شئنا ذلك أم أبينا. وهكذا كان الأمر.

أندريه بازان

الحالة الصحية والعمل الشاق لمجهد جعل الأمر عليّ صعباً لكي
أكتب، لكن ليس لديّ خوف من سكب الحبر عندما يتدفق من القلب.
أحببت أندريه بازان من أجل الضعف والوهن الذي أخذه منا. سعة
اطلاعه، التي في أغلب الأحيان استمد منها، لم تكن أبداً متحلفة.

كان يعرف كيف يحب، ولم يكن يشيح بوجهه مباشرة من أي شيء
تجاوز حدود إمكاناته. رأيت أثناء العمل وسط الحفل 'المجاني للجميع' أثناء
مهرجان كان السينمائي. لقد كان ظلاً. لكن كان ذلك لظل يملك قوة أخلاقية
كان يمكن أن أعتمد عليه بنون رؤية الظل يصبح صمناً ديلوماسياً مهذباً.
وافق على رفضي لتمرير قرار. باختصار، هو ينتمي إلى المتهمين، لأنه يعلم
أن البراءة متهمه دوماً، وأن الفن، فن السينما بشكل خاص، يعاني الكثير
بسبب قلة البراءة .

لأن أندريه بازان نبيل ونقي، فهو عاجز عن القيام بالفعل الأساسي. كما هو الحال مع روبرت بريسون، أكره بدء العمل في فيلم بدون طلب نصيحتة. أنا الآن وحيد وحزين.

(دفاتر السينما، رقم ٩١، كانون ثاني ١٩٥٩)

جاك بيكيه

كان جاك بيكيه صديقاً - وأنا لا أقول هنا باستخفاف، لأنني لا أفرح بشأن الصداقة. كان صديقي لأنني أحببت أفلامه، الإعجاب بالنسبة لي هو نوع من لصداقة، مزيج من لعقل والقلب غير قادر على التحديد.

كان خطاب جاك بيكيه متردداً ومرتبكاً، ولهذا أصبح متورطاً في خطابه إلى نقطة لصمت، تلك الدندنة المبهمة التي ظهر فيها خوفه من التعبير عن نفسه بشكل سيء محبباً تماماً، مثل طفل عندما يريد الانقسام في الشيء الذمين.

وهبت روحه الطفولية سحراً قوياً وخاصاً، غير قابل للتوضيح. أشعر بالآلم لفقدانه، لكن بالكاد أصتق ذلك، لأن هذا السحر والتحمل منعكس بإخلاص في أفلامه.

(دفاتر السينما، رقم ١٠٦، نيسان ١٩٦٠)

روبرت بريسون

في مهنتنا المرعبة، يمكن وصف بريسون على أنه في فئة خاصة به. هو يعبر عن نفسه من خلال صناعة السينما كما يفعل الشاعر من خلال قلمه. هناك حاجز ضخم بين طبقة النبلاء التي ينتمي إليها، صمته، جانبية وأحلامه وبين عالم حيث يمكن تفسير تلك الخصائص على أنها حيرة وهوس.

(مقدمة إلى روبرت بريسون، من قبل رينيه براويوت، باريس، ١٩٥٧)

شارلي شابلن

فندق مرحبا، فيلقرانش سور - مير

سيدني العزيز

مع وجود التسيب، صيد السمك والعمل، تبقى لي فقط القليل جداً من الوقت للرد عليكم، ولكن لا أريد منك أن تعتقد أن سبب صمتي استياء من أسئلتك.

باختصار، أعتقد أن الأشياء الجميلة العرضية لاسيما قد ساهمت بشكل كبير في دعنا من حيث (الحجم، السرعة، الخ). أود أن أضيف بأنني تأثرت بأفلام هارولد ليوود وزيجوتو: يتجاوز شعرهما حدود لضحك. كثيراً ما كان يقال لشابلن إنه شاعر، لذلك حاول أن يكون أحد الشعراء. وهذا أمر مؤسف.

المخلص لكم

جان كوكتو

عذراً على هذه الملاحظة المستعجلة، ولكن كنت قد زرت نيس ورأيت آخر فيلم لشابلن 'حمى البحث عن الذهب'، وأنا خجل من تحفظاتي. إنه أحد روائع الأفلام غير المقدرة.

جان كوكتو. (رداً على تساؤل حول 'الأدب، والفكر المعاصر والسينما' في (دقائق الشهر، رقم ١٦-١٧، ١٩٢٥، عدد خاص مكرس كلياً للسينما). عندما أشاهد أفلام شارلي القديمة، أنا لا أضحك بالطريقة نفسها. أنا أفكر بكافكا.

إنه أمر طبيعي أن هذا القوس العظيم في فيلم 'حمى البحث عن الذهب' في قمته، يجب أن يصل أخيراً إلى المذهل السيد فيردو.

سألته مرة : لماذا أنت حزين؟

أجاب: لأنني أصبحت غنياً عندما لعبت دور الرجل الفقير.

ولكن، بينما هو جعل المخفي مرئياً بالنسبة للجميع، أبقى زاوية مظلمة في نفسه. زاوية لا أحد يستطيع المساومة بشأنها.

سيسقط هذا الظل عبر أعماله الأخيرة. ستغفر هذه الأعمال لمنكديها إذ ستمنحهم الملاذ فيها.

(رسائل فرنسية، ٣ نيسان، ١٩٥٢)

صديقي شارلي

أليس من الغريب أنه يجب على الناس الطلب أن يشرحوا أنفسهم بشئ خبيث، وأنه يجب عليهم حصر هذه النفس في زاوية ثم الحد من شأنها، ليس إلى درجة الإسكات، ولكن إلى كلمات؟ أليس من الغريب أن يقود الحقد البشري تلك المخلوق الرائع الأنيق إلى فخ (أو، إن كنت تفضل، إلى وعاء كبير)؟

مرة، على بحار الصدين، رثيت لي شاكياً: كم عدد الركلات التي يجب أن أتناقها قبل أن يمكن لي أن أقول ما أريد قوله؟ لقد أسريت هذا لي عندما قدم شخص غريب تماماً إلى طاولتنا وريت على كتفك. أصبح لون وجهك شاحباً بلون مفرش الطاولة وقلت: 'هذا ما حصلت عليه'. وأنا وصفت هذه الحادثة في فيلم 'بريق الشهرة'.

خارج دور السينما حيث يتم عرض فيلمك، هناك المصصقات الإعلانية التي نقول: 'أول دور درامي عظيم لشارلي شابلن'. ما هو نوع الأدوار التي لعبتها نائماً، ما عدا الأنوار الدرامية؟

كنت مساحاً لقلعة كافكا. لك قبلاتي.

(مجلة السينما، رقم ١، ٣١ كانون الثاني، ١٩٥٣)

جيمس دين

قد يوصف العصيان على أنه المفخرة الأعظم بالنسبة للشباب، وليس هناك أسوأ من تلك الأزمنة عندما يعيش الشباب بحرية زائدة، ولذلك يرفضون الفرصة لكي لا يطيعوا. في رأيي، جيمس دين هو نوع من أحد كبار الملائكة المتمردين ضد العادات: ألم يكن موته هو الفعل الأخير للعصيان، في الرفض الفظيع لشهرته الموعودة ؟ وكان الأمر وهو يترك العالم مثلاً يهرب تلميذ المدرسة من قاعة الدرس من خلال النافذة ويمد لسانه باتجاه معلميه.

إضافة إلى ذلك، فكل الشباب المحرومين من العصيان بسبب افتقارهم للأوامر والدرجات، هم أيضاً محرومون من التصوّف وهم يبحثون عن مثل أعلى لهم من لحم ودم.

لكل هذه الأسباب، يعطي جيمس دين فرصة العيش لتلك الأرواح الضائعة في الحد الفاصل بين حضارة ميّنة لم يعرفوها قط وحضارة قيد الصنع لا يستطيعون التمتع بها حتى الآن.

إنه خيال، حلم شاب كان مروره سريعاً جداً بحيث كبح أيّاً من آثرت لرحلته: ذلك هو جيمس دين، ولهذا السبب قام حشد من المراهقين برفع تمثال له من لنتج، تمثال أكثر تحملاً وديمومة من العديد من التماثيل المصنوعة من الرخام.

سيسل دو ميل

السيدات والسادة،

لا بد وأدنا قد تعاطينا مع مفهوم خاطئ هو الذي يعرقل الفن السينمائي. من الخطأ الاعتقاد أن الجودة تكمن في الموضوعات. بينما في الحقيقة أن مثل هذه الجودة تأتي فقط من الأسلوب الذي يتم معالجتها فيه. فله مثل القول إنني لا

أحب الجنود عندما أواجه الزواوي وهو ذلك الجندي من فرقة مشاة فرنسية في لوحة فان كوخ، أو أن أقول إن لدي حساسية من الورود عندما أرى باقة من الورود في لوحة لرينوار.

لن يكون الأمر مهماً إذا كان موضوع الفيلم هو لنسخة الأصلية من النموذج في عمل الرسّام، وإنه لمن العار أن يستمر سوء الفهم هذا في وقت خفّض فيه كل من رسّامي الفن التكعيبي والتجريدي من أهمية نور الموضوع المزعوم إلى الحدود الدنيا المطلقة.

كان سيسل ب. دو. ميل رجلاً مهووساً بالأفكار. كان واحداً من أولئك الرجال الرائعين المجانين الذين يعتقدون أن لديهم مهمة ويريدون نقلها إلى العالم بأي ثمن. لكن هذه المهمة لم تكن هذا الطموح الساذج، هو طموح امتد وتوسع لكي يطلب لنفسه مذرة يستحقها الملك مارسول، تلك المذرة التي جعلت من سيسل دو. ميل أميراً على الشاشة. هو أسلوبه، جرأته، كتابته اليدوية التي تشبه كتابة الأطفال، وحروفه وأرقامه.

عندما كنت شاباً كانت السينما محفّرة وتعتبر مجرد مضيفة سخيفة للوقت. فجأة، ومثل الباليه الروسي، غير عملاق كل هذا وتجمّع المتقنون الباريسيون كل يوم، ولعدة مرات متعاقبة في دارين صغيرين للسينما على الجادات، أو ما يسمّى البوليفارد، حيث كانت تعرض إحدى هذه الأنور القصّة الأولى العظيمة لراعي البقر، متهورة بالميزات الأصلية لوليام هارت، بينما كانت دار السينما الثانية تعرض فيلم 'الاحتياال'. من الممكن في الوقت الحاضر بأن نبذسم لحظة الحقيقة والمشهد العظيم مع الحديد المتوهّج ... لكن فيلم 'الاحتياال' هو الذي جعل من السينما اسم 'الإلهام'، ويعود الفضل إلى هذين الفيلمين لأن تصبح السينما صناعة سينما وتكتسب براءات اختراعها على أنها خاصة بطبقة النبلاء والإشراف من الرقي في يوم وليدة.

شيء آخر. العبقرية هي ظاهرة تقدّس عيوب تتوقف عن كونها عيوباً نظراً للقوة التي يؤكد فيها الفنان على هذه الأخطاء ويجعلها مثالية.. أنا أعطي

صفة الكمال مقابل أخطاء بارزة تظهر أو تدل على أن فان كوغ، سيزان أو بيكاسو، يكسرون القواعد والقوانين ذلك عندما يتضمن الكمال أو يعني أشخاصاً مثل ميسونيه، بيل أو أي عدد من فنانين آخرين كان من المفترض منهم حماية فرنسا من تلطيخ السمعة من قبل أولئك الذين كان عليهم أن يكونوا مصدر فخر وشرف لها.

بالنسبة لي، يقف التدوق لسيئ الطعم جداً لسيسل. دوميل. أعلى بكثير مما يطلق عليه التدوق الجيد للاعتدال الفرنسي، وهنا، أنا أعبر عن فخر بأن أقتبس ما قلته عني بيجوي: 'هو يعرف كم عليه أن يتحمل للذهاب بعيداً جداً'. هل يوجد هناك تعريف أكثر دقة عن الحد الذي يسيطر لحرفي فينا على المريض بالانفصام الشخصية داخله .

بالتأكيد هناك حماقة عند سيسل دو ميل، وحتى ما يسمى 'جنون العظماء'، لكن، كما يقول تريسفان عن حبه لإيسولت، إنه حماقة لطيفة.

شيئاً فشيئاً، سيتم فهم الأمر على أن الفن هو تمرّد ضد القواعد المميّنة ذلك مهما تكن الطريقة التي يتمرد فيها هذا الفن. هناك خلط بين رفض سيسل. ب. دو ميل الخضوع إلى العقلانية وحكمة الحص السليم وبين الخضوع لمطالب الجمهور، ويجب أن نحیی اليوم وبإجلال ذلك العناد الراقي الذي كان قد جلبه من أجل التواصل مع الأحلام.

مارلين ديتريتش

بالطبع لا نستطيع تقديم مارلين، لكننا نستطيع أن نرحّب بها ونباركها لكونها ما هي عليه. من النادر لأي شخص أن يخطو مباشرة إلى الأسطورة، لأن ذلك يتطلب، أن يكون المرء مستحاً من الرأس إلى القدم. مارلين، مثل طفل يلعب لعبة الفرسان على صهوة الحصان، تمطي أسطورتها الخاصة بها على كرسي منفرج الساقين. أولئك الذين كان عندهم الحظ السعيد لرؤيتها،

عندما كانوا غير مستعدين تماماً لذلك، وهي مقربة على ذلك الكرسي المنفرج تغني باللغة بالألمانية 'أحبك من كوف إلى فوس' أصبحوا يملكون ذاكرة عن الكمال.

ولماذا لم يكن ذلك الكمال مجرد طوفان عظيم من الجانية الجنسية ؟ ذلك أنه لو كانت مارلين تقوم بالتعري كالمعتاد، إلى الحد لمعقول، فن يبقى منها شيء ما عدا الضروري، الذي هو قلب من ذهب. لهذا الطير من لجة، هذه السفينة المستعدة للإبحار، هذه الأعجوبة من النعمة، الذي يبدو ريشها وفراؤها من لحم مارلين، سلاح نادر، وفعل فدائي من الإحسان الذي لا يتردد في أن يعبر المحيط للقيام بعمل خيري. يكون الأمر سخيلاً أن أريد في الكلام، أو أغتتم فرصة أنها محتتي شرف السماح لي التحدث إليكم عنها. من الأفضل أن نرحب بالمرأة ذاتها، التي يبدأ اسمها مع لمسة وينتهي بضربة سوط : مارلين... ديتريش. (خطاب ألقاه جان ماريه في 'حفلة البحر' في مونت كارلو، ١٧ آب، ١٩٥٤).

مارلين ديتريش: يبدأ اسمك مع لمسة وينتهي بضربة سوط. تلبس ريشاً وفراء يبدو أنه ينتمي إلى جسدك مثل فراء لحيوان البري أو ريش الطير.

إن صوتك ومظهرك هما صوت ومظهر الثوري ولكن الثوري كل خطيراً. أنت لست كذلك، لأن سر جمالك يتضمن الاعتناء بخط قلبك. خط القلب هذا هو الذي يضعك فوق الرشاقة، فوق الأزياء، وفوق الأناقة: حتى إنه يضعك فوق شهرتك، وشجاعتك، وتصرفاتك، وأفلامك وأغانيك.

جمالك يتحدث عن نفسه، لهذا لا حاجة للتحدث عن هذا الجمال. أنا أحبي طيبة قلبك. هذه الطيبة تشع، مضيئة من داخل ذلك الرابط الطويل بين المجد الذي أنت، فيضان شفاف يأتي من بعيد ويتطّف بكرم وسخاء لكي يمتد حتى يصل إلينا حيث نكون.

من اللّمعان الملون الذي تزيّن به لملابس النسائية في فيلم ' الملاك الأزرق' إلى الثوب المسائي في فيلم ' المغرب'. من الثوب الأسود قياس X27 إلى الريش في فيلم ' شذغهاي إكسبريس '، من لمجوهرات في فيلم ' الرغبة إلى الري الموحد للجيش الأمريكي، من مرقاً إلى مرقاً، من شعبة مرجانية إلى شعبة مرجانية أخرى، من فيضان إلى فيضان آخر، ومن حاجز بحري إلى آخر. تجلب لنا وبالإبحار الكامل، فرقاطة، سمكاً شرقياً، طائر القيثارة، أعجوبة، مذهلة... هي مارلين ديتريتش .

أس. أم. إيزنشتين

إن معجزة الإنتاج الفرنسي لنرويجي لمشارك في فيلم 'معركة الماء النقيول' (١٩٤٨) تكمن بأن كل شيء في الفيلم يبدو غير قابل للتصديق لو لم يتم ادجازه من أبطال الحياة الحقيقيين للمسرحية الذين صعدوا إلى المسرح في سينما ريكس، في النهاية. هذا دليل آخر أن الخيال أصدق من الحقيقة وأنه في حالة الخطأ، لا ينسحب الأمر ذاته على بني البشر. يحتفظ هنتر بكنزه لكن، في مناسبتين، بدلاً من الاضطرار إلى التعامل مع فافنر، جوبه الفرسان من قبل حارس المبنى الطاعن في السن.

حارس مسنّ يحمي قنس الأكوداس، غرفة لتقطير. إنه حارس طاعن في السن - وأكثر من هذا رجل نرويجي - الذي يحرس العبارة التي توجد عليها خزانة هنتر لكي يتم أخذها بعيداً، بهذه الطريقة، يتمكن ثلاثة رجال أن يعملوا بدون عائق، ضد جميع الاحتمالات، في خضم سرب من رجال القوات. من سيصنق هذا؟ هنا ما قد شاهدناه وبدون شك، نكون أكثر قناعاتاً بقصة لم تكن صحيحة.

والطريقة التي عمل فيها مع 'البارجة بوتيمكين' هي عكس ذلك. هو يخلق القصة وتصبح أكثر تأثيراً وفقاً للنظر بسبب التفاصيل الرائعة التي اخترعها.

لقد اخترع نفس خطوات أوديسا. اخترع (التربولين) القماش المشمع الذي ألقاه رفاقهم على البحارة الذين كانوا على وشك إطلاق النار عليهم. اخترع موكباً من الناس أمام الجسم.

وشيناً فشيناً، عُلقت لقطات من الفيلم على جدران وزارة الحرب. تمّ في بادئ الأمر تصنيف هذه اللقطات على أنها : 'فيلم إيزنشتين' وبعدها، 'فيلم بوتيمكين'. أخيراً أصبحت لقطات وثائقية للانتفاضة البحرية .

كنت قريباً جداً من إيزنشتين بعد فيلم بوتيمكين. لقد أعجبت به. أراني العمل في وقت مبكر عن 'الخط العام' وأخبرني بعض القصص الجيدة حول هذا الموضوع.

وهذه واحدة من القصص: بينما كانوا يقومون بالتصوير ذهب إيزنشتين وفريق عمله في رحلة استجمام إلى قرية منفردة. ولعظيم دهشتهم وجدوا على السرير بطاقتي بريد ملونتين. الأولى كانت لبرج إيفيل، الأخرى لكليو نو ميرود. عندما سألوا المرأة الفلاحة حول الصور قالت إنها صور الإمبراطور والإمبراطورة. بالنسبة لهذه الفلاحة، في ذروة الثورة البلشفية، صورة ملوثة، لا تظهر أي شيء، لا تمثّل سوى القيصر أو زوجة القيصر .

هناك قصة أخرى: اعتقد الفلاحون أن لكاميرا كانت تلتقط لصور للنساء وهن عاريات من ملابسهن. هدد الفلاحون طاقم الفيلم بالمناجل. كانوا يعتقدون أيضاً أن صناع السينما تلقوا تعليمات لارتداء القفازات كوسيلة لتوفير الحماية ضد مرض الجذام، أخفت مخالب وأقدام الشياطين. .

يستطيع إيزنشتين رواية كم هائل من الحكايات المدهشة، جسده لضخم يهتز من الضحك. لقد رأى كل شيء، سمع كل شيء وسجّل كل شيء. وإن هو في بعض الأحيان زخرف الحقيقة، لكنّه لم يكذب قط. الغاية كانت جعل الحقيقة أقوى وأكثر وضوحاً.

عندما عرضوا فيلم بوتيمكين في مونت كارلو، بحار سابق من طاقم السفينة كان موجوداً هناك، كتب إلى إيزنشتين: لقد رأيت نفسي للتو في فيلمك. كنت واحداً من البحارة تحت الترابولين. لكن إيزنشتين كان قد اخترع الترابولين تماماً. لقد أخذت عبقريته مكان ذاكرة الرجل.

في حضور إيزنشتين، كان غالباً ما يكون لديّ البرهان على انحصار وتفوق الخيال على الحقائق. كان هناك الكثير من الأدلة لنفس الأمر في آليات صنع رائحته، تحيا المكسيك.

لسوء الحظ، عدد قليل من الناس فقط من شاهد هذا الانتصار لصناعة السينما. الفيلم الذي يتم عرضه، مأخوذ من لقطات من الفيلم الأصلي: هذا يعني أن اللقطات التي رماها إيزنشتين في سلة المهملات الورقية تحمل ثروة هائلة للعرض. كنّا على وشك أن نصنع فيلماً سوية في مرسيليا. ولقد تم تأجيل المشروع بسبب رحلته إلى أمريكا، ولم نوفق بعدها في الاتفاق على تاريخ للقاء. كثيراً، ما أغلق عيني، وأرى فيلماً الشبح، أشعر بجسد إيزنشتين الضخم وهو يهتز من الضحك (كارفور، رقم ١٧٩ و ١٨ شباط ١٩٤٨). مكرراً قصة الترابولين في البارجة بوتيمكين، كتب كوكتو في مجلته 'يوميات رجل مجهول': 'يكتشف الواحد منا دائماً بأن الأسطورة تأخذ مكان الحقيقة، فها هذه هي الحكمة التي يتحوّل إليها خبزنا اليومي. سيكون من العبث التكهّن كيف، وعن طريق أي مسار متعرج، أو أي جهاز هضمي، ما الذي ينهض ويرتقي وما الذي ينهار. أياً كان من اخترع الأسطورة ويقنع الناس بها سيكون حقاً مجنوناً. باريس، دار نشر غراسيت، ١٩٥٣. صفحة ١٤١.

جان إبستين

في عالم الفنون، كنت دائماً أفضل ما هو عفوي أكثر من ذلك الذي يسير في طريق آمن، وأنا بذلك أعني الحوادث التي حدثت وكان لها نتائج وتمت لسيطرة عليها.

هناك رجال مرّوا بالصفة. رجال ارتبط موتهم بالشباب الخالد والأبدي ذلك لأنهم حاربوا ضد التقاليد. ليوم نحن نقفي تحية الإجلال والإكبار إلى إبستين، الذي ولد في وارسو في عام ١٨٩٧ وتوفي في باريس في عام ١٩٥٣. لم يكن مؤلف 'القلب المخلص' يبحث عن النجاح مع الجماهير، وغالباً ما كان يريكمهم. كانت صناعة السينما وسيلته في التعبير، ومثل الشاعر، كان يحاول أن يستحضر الظلام في داخله لكي يحوّه إلى ضوء.

في هذه الدورة من مهرجان كان، حيث يبدو لي أن لتطور الفني هو المسيطر على المفاجآت التي تأتي من إنتاج أعمال تفكر إلى لبراعة، إعلان هذا الولاء لشخص إبستين أمر له أهمية ومغزى. اللون، العمق، واختراعات أخرى، بينما لا تتغير بأي حال في قوانين العبقرية، إلا أنها ربما تجبر منتجي الأفلام الشباب، أن يتلمسوا ويحدثوا أولاً ثم أن يتطلّعوا بعدئذ (كما كان بوكاسو يفضل أن يفعل)، باختصار، أن تبدأ مرة أخرى من على ظهر نيل أطول شعبان، فيما لا يمكن أن يبدو فشلاً، ولكن على المدى الطويل سوف يكون الشعاع الأمل للنجاح.

بدءاً من فيلم 'القلب المخلص' إلى فيلم 'البنائين'، كانت حياة جان إبستين نموذجاً لتمرّد ضد القواعد، معتمداً فقط في ذلك على قوة كل من القلب والعقل. عاشت صوره الخيالية وإيقاعات عمله، لوقت قصير جداً، لذلك سنكون سمّنين لأن يكون بين أيدينا اليوم مثل هذا الإيقاع ومثل هذه الصور الخيالية التي تتحلّى بمثل هذه الأناقة وهذه القوة.

سوف يتحدث إليكم آييل غانس' عن كتب إبستين. أترك هذه المتعة له. الشيء الأول الذي سوف ترونه هو رحلة قصيرة من روبرت ماكير : سيتم عرض الرحلة في ٢٤ لقطة في الثانية التي لا تأخذ الشيء الكثير من الفيلم. على العكس، تشدد السرعة على تأثير عالم الدمى في الأشكال الإنسانية : اتجاه إبستين مال للتو باتجاه هذا المنحى. بصرف النظر عن التأطير الحرفي

والماهر للصور، فسوف تلاحظ كمشاهد التناقضات الغنيّة : تشبه هذه الصور تشكيلات لوحة زيتيّة زخرفيّة، من فضة صلبة أو زجاج توضع في منتصف الطاولة.

تحيّة أخيرة إلى جان إبستين، وإلى "لانغلوا"، ذلك التين، الذي يحرس خزائنه.

(دفاتر السينما، رقم ٢٤، حزيران، ١٩٥٣)

جوها مان

منذ وقت مضى، في الذكرى الأخيرة لوفاة غاري كوبر، عرض التلفزيون الأفيلم الذي يصف فيه العصر البطولي للغرب الأقصى، مرفقاً بصور عن تلك الفترة تمّ اختيارها من قبله.

تلك لصور لقديمة التي تسبق تاريخ صناعة السينما، أصبحت أكثر أهمية وذات مغزى وهي جامدة لا تتحرك وكأنها منحوتة أكثر مما كانت عليه عندما تم وضعها في الحركة من قبل مخرجي الأفلام التي كانت مصدر إلهام لهم.

اللافت للنظر في هذه الصور الصامتة، هو دائماً ذلك النبيل المتوحش في وجوه ومواقف الشخصيات: وجوه ومواقف مصحوبة بجمال متوحش يهيمن على آثار وندب الجريمة .

يأتي هذا الجمال لساحر والآسر من حقيقة أن كلاً من النساء والرجال سواء أكانوا كباراً أم صغاراً، قد استناروا بالإرادة لتحقيق نواتهم وثرواتهم، أو كان عليهم أن يناؤا بأنفسهم بعيداً عن عالم الجريمة في المدن .

في عصرنا، الذي هو عالم مرهق، عالم يحاول التغلب على مثل الحياة بالتهروب إلى عوالم أخرى، يبدو هذا الأفيلم مدهشاً في نضارته الهائلة : إنها دراما النفوس الطموحة التي تقتصر على عالم الإنسان والتي لم تنتظر بعد في تكريس طاقاتها لخدمة مثالية خارج كوكب الأرض.

يبدو لي أن شخص جو هامان يختصر جرأة هذه الحشود، التي تم تقديم شخصياتها الرائعة لنا في شخصية غاري كوبر.

شيئاً فشيئاً، يأخذ العزم الذي لا هوادة فيه في البحث عن الذهب المخبأ تحت الأرض مكان البحث في حد ذاته، ويشكل صياغة الذهب الإنساني الذي ميزاته التي لا تندسى محفوظة في بضع صور فوتوغرافية بسيطة لا قيمة فنية فيها.

أفهم أنه في أدب الأطفال، القوافل، العربات، الأحصنة، السهام الأسلحة النارية، وأحزمة الخرطوش أكثر مبيعاً من الخيال العلمي ويعطي غذاء أكثر إلى لطفولة من طياري السفينة الفضائية.

بالرغم من ميلي للاعتقاد أن الشعر هو قسمة بل ذروة العلوم، فأنا أواسي نفسي لمعرفة أن تلك الآلات والروبونات تحفز مخيلة الشباب أقل من قباعات الرأس الهندية والمخاوف في فيلم 'حمى البحث عن الذهب'.

إذا أردنا أن نجد كوكباً آخر عانى من حادث لصدفة نسميه الحياة، فيجب علينا أن نسافر إلى خارج مجموعتنا الشمسية التي ستكون بكل أسف مأهولة من قبل عوالم المستقبل أو عوالم مينة.

هذا يترك لنا وقتاً للاستماع إلى رجل مسحور بشجاعة مغامرين، نعتبرهم سذجاً، إلى حين يأتي ذلك الوقت عندما يواجهنا المستقبل بالسذاجة التي نعيشها في وقتنا الحاضر.

إن سرّ اللانهاية يعني أنه لا يوجد سر هناك، أو على الأقل إنه سر فقط إلى حد نعتبر فيه تطور بحثنا نفهم آلية سوف تبقى مستعصية على فهمنا إلى الأبد.

دعنا نعترف أن في جو هامان شاعراً نشيطاً، وحكواتياً راوياً للقصة القادر على عيش قصده.

(مقدمة إلى كتاب جو هامان الغرب الأقصى، باريس، اجتماعات المؤلفين الفرنسيين، ١٩٦٢)

لوريل وهاردي

يا لمدينة ' فيلقرانش' المسكينة! كيف يستطيع شعرها العنيد ، أو الأنافة الرائعة للأسطول الانكليزي الراسي تحت ضوء شرفتي المصنوعة من الرخام والحديد ، أن يلامس الأرواح التي تم تشكيلها من قبل لوريل وهاردي؟ هذا لا يعني أنني أقل من شأن لوريل وهاردي أو أسخفهما. أنا أحبهما. إنهما مثل الأطفال أثناء اللعب. هناك أوقات عندما كانت تمثيليتهما الهزلية تقدم على شكل قصائد غنائية منقطة لا يمكن السيطرة عليها وانهيارات إلى السماء والموت. أشك فيما إذا كان الجمهور هنا في 'شارع بويلو' المتواضع مستعد للسخرية على أقل إشارة إلى طبقة النبلاء أو المعاناة، أن يكون بإمكانه تقدير السحر المذهل لهذين للمخرجين الأمريكيين. يقدّر زمن السقطات المضحكة، أصبحون لمنطايرة على الرأس ودلاء الماء البارد.

(باريس - المساء، آب ١٩٣٥)

مارسيل مارسو

إن التمرين النموذجي الذي أنتم على وشك أن تشاهدوه يتألف من ترجمة صامت بصمت آخر. من خلال السحر الشاحب الذي ورثه من ديبورو، ومن المسرح الياباني، يقدّم مارسيل مارسو لصمت الخادع للسّمك والزهور. إنه يثير في ظروف غامضة تلك الحياة النبوية التي في الأفلام والتي يتم تسريعها تظهر على أنها غنية في اللقّات تماماً غنى حياة الرجال. باختصار، هو يتحدث.

يخترق صمت 'التمثيل الإيمائي' حاجز اللغة، يقدم لنا بول بافيوت شخصية 'يبب'، تلك الشخصية الساحرة التي اخترعها مارسو. تأتي هذه الشخصية بيننا على رؤوس أصابع القدم، مثل لص مع افتراض مرعب من ضوء القمر

(نسخة غلاف عن التمثيل الإيمائي، من قبل بول بافيوت، ١٩٥٤)

جان بيير ميلفيل

في الحقيقة كان العمل مع جان بيير ميلفيل المركب الوحيد للصدقة التي فيها تحولت الرواية إلى فيلم من مرحلة فك البكرة إلى الشاشة. أعقد أن كتاب الآباء الرهيبيون 'عائق ميلفيل بدون صعوبة، كما لو كان مؤلفه.

حججنا كانت تلك النقاشات التي تحدث بين أصدقاء حقيقيين مخلصين، وأنا حزين أحياناً لأن اضطراب باريس فصل أحدنا عن الآخر. حزيران ٢٨، ١٩٦٣.

(عن جان بيير ميلفيل، من قبل جان فاغنر، باريس سينغير، ١٩٦٤)

جيرار فيليب

الكمال بالمجد،

ماذا؟ السيد! ماذا؟ أمير هامبورغ! ماذا؟ كل هذا الشباب المتألق، الشباب المغرم والمتنصر أنتج نفسه ووقع أسيراً في شرك شخص جيرار فيليب!.

في رسالة حول راديغوييه، سألتني رومان رولان: 'كيف سمح لنفسه أن يقهره الموت بعد أن كان قد حفر مخالفه عميقاً في الحياة؟'

كيف سمح لنفسه أن يقهر جيرار الشجاع. مسيرته النبيلة كانت مثل القوس. نسأل لماذا هذا القوس أطلق مثل هذا لسهام في قلوبنا؟

هناك قدر كبير من الغموض لا يستطيع أحد أن يكشفه، ما عدا ما يكون في صورة طائر القينيق، الذي من بلد إلى آخر يضحي بنفسه لكي يكون متجدياً ويولد من جديد، أو القصص الخرافية حول أبي الهول أو 'مينوتور' من كريت - هو حيوان خرافي نصفه ثور ونصفه رجل - الذي يطلب بأن الأصغر سناً والأجمل يجب أن يضحي من أجله.

وينبغي أن نخشى من المعجزات.

مع ذلك، يصعب الاعتراف أن مثل ذلك لحظ السعيد كان قصيراً بالضرورة، واحداً يؤكد لو يلعن القدر ويصرخ .

(تشرين ثاني ٢٦، ١٩٥٩: رسائل فرنسية، رقم ٨٠١، ٣ كانون أول، ١٩٥٩).

مثل جان ماريه، كان جيرار فيليب نموذج ممثل تراجيدي لا تشوبه شائبة .

يلزم الفيلم الكتاب العثور على ممثلين من نفس الفئة العمرية للشخصيات التي يلعبونها: تريستان حقيقي، روميو حقيقي، والمراهقان ايسولت وجوليت. أدى مثل هذا الوضع في المسرح إلى الطلب من الجمهور تأدية الأدوار، ولكن لم يتم تلبية الطلب، لأن الممثلين الشباب الذين كان عليهم لعب أدوار الأبطال والبطلات لم يكن لديهم الأكتاف القوية التي يملكها هؤلاء الممثلون ولم يكن الأمر أيضاً أن يكونوا من نفس الفئة العمرية كما هو في القصة ذلك لأن الموهبة قط هي التي تصنع الاختراع فهم كذلك.

وبسبب عدم وجود ممثلين تحت الطلب للحضور، فقد استبدل الكارتل أي اتحاد المنتجين، والمديرين، والأزياء ومواقع لتصوير.

تاريخياً، كان جان ماريه متبهماً من قبل ذكرياتي عن مونييه - سولي ، لوسيان غويتري، وإدوار دو ماكس أول من تجرأ في فيلم ' الآباء الراهبيون ' على التخلص من التحفظ الذي كان ضرورياً على الشاشة، لكنه مهيت على المسرح.

ومع ماريه، وضع جيرار فيليب جانباً قوانين صناعة السينما، تلك القوانين التي كانت قد حرمت المسرح من قياداته، ولهذا رأينا في كل من 'كالديغولا' و'لو سيد' وهو يجمع بين حماسة شبابه وحكمة غامضة والذي على ما يبدو قد وهبت له من قبل جنّة طيبة.

كانت كل الجنّيات في مهده، في سرير ولادته. ولكن على امرء أن يكون حذراً من آخر واحدة من تلك الجنّيات ومن جيران عذما قالوا له 'سوف تكون شهرتك قصيرة'. لقد كانت على خطأ: كان لدى الجنّيات لطيفات بعض الخدع اللطيفة لكي طعنها وكان ردّها على هذا التهديد بالقول: 'سوف نؤكد أن شهرتك القصيرة ستكون قويّة بما فيه الكفاية لتستمر لوقت طويل'.

الحقيقة أن عمالقة المسرح المحتفى بهم وتماثيل المرأة التي تقوم مقام العمود في دعم المعبد، مونيّه، سارة برنار، ريجين، وغوتري، لم يكونوا يستمروا لبضعة أسابيع في الحياة التي يفرضها كل من رجل الضرائب، السيّد والراديو والتلفزيون على نجومنا الشباب.

والحقيقة أن هؤلاء لعمالقة أجهدوا أنفسهم قليلاً: استمتعوا بحياة فارهة اعتمدت على فراء الدببة أو تسكعوا على تراسات مقاهي الجادات، إن من الحقيقي كذلك أن سرعة الحياة المعاصرة تداعب أعصاب الممثلين الشباب وأن السكينة والسهولة التي يدعمون فيها أدوارهم المتطلبة الملحة يتم شراؤها بالإعياء الشديد. لكن جيران فيليب عاش حياة هادئة، وبينما كانت الذخيرة الفنيّة لمسرح الشعب الوطني قاسية وصارمة في الإعاطي، كان يعرف كيف يسترخي في الدولة وأن يقبل الغرامة بجانب قبول لعاطفة غير المشوبة لزوجته التي كان يعشقها ولها.

لا، تماماً مثل ريمون راديغويّه، عندما يتوقّع سناً الحظ الطيّب عند التقدّم في السن، لذلك سكب عبقرية وأفرغ كل صناديقه ولكن بمعزل مشوش غير منتظم، بهذه الطريقة أنفق جيران فيليب ثروته الروحيّة دون أن يحسب الثمن ويستنزف قلبه إلى نقطة الإفلاس. ويا للروائع التي خرجت من بيت الكنز والتي أغنقت علينا بسخاء.

في ذلك المساء عندما كان يعرض مسرحيّة 'لو سيد' وبعد أن وزع كل الكادر عبر المسرح، كنت سعتقد أنّه سيختار نفسه بعدهم : هذا ما فهمته من الطريقة التي نزل بها من المسرح إلى الجمهور في نهاية مناجاته .

تبقى لحظة لا يمكن نسيانها، بالنسبة لي يمكن مقارنتها بتلك اللحظة عندما كان جان ماريه، وهو مستلق على أطراف 'مسرح السفراء' وهو ينتظر الدموع أن تتسكب من أعماق كيان ميشيل.

وهذا هو السبب في أدني أقدم لأنان الجمهور مصارعي الثيران هذين على المسرح .

(المشهد، رقم ١، ١٩٦٠)

فرانسوا رايشنباخ

يتضمن مهرجان كان عدة درجات من النجاح. هناك نجاح متأخر مؤجل، ونجاح حاسم انتقادي، ونجاح مع الجمهور ونجاح مع هيئة التحكيم، والأخيرة تأتي في قمة البقية مثل تاج. نال فيلم فرانسوا رايشنباخ الجدير بالإعجاب 'أمريكا الغريبة' عام ١٩٦٠ 'الجولة الأولى'، ولكن كان ما يزال عليه مقارعة المشكلة النحوية والأخيرة، التي لم تكن سهلة - وأنا أقول هنا كشخص مطلع، ذلك لأنني كنت لعدة مرات رئيساً للجنة لتحكيم قبل أن يتم منحني اللقب الأفلاطوني كرئيس فخري في مهرجان كان.

أعتقد أن رايشنباخ كان ضحية لظاهرة أفهمها، لأنني كنت قد عانيت من هذه الظاهرة بنفسني : وهي أن تلقي نظرة سريعة على العالم (سوف يقول القديس سيمون، يرميه بنظره) ترعج العادات، وتظهر الأشياء من زاوية حادة، جرى إرباكها بسهولة بالاتهام والنقد. وينطبق الشيء نفسه على نمط قريب من الكاريكاتير، على الرغم من عدم الوقوع فيه والذي فقط يتوقف أن يدهشنا في المدى الطويل. كان يتم التعامل مع كل من فان كوخ، وسيزان، وتولوز-لوتريك على أنهم رسامو كاريكاتير، وما زال بعض الجبهة يعتبرون بيكاسو مجرد مهرج. ولأن الأمر يبدو غريباً، أسمع بين الحين والآخر ما يقال بأنني ألقى نكتاً على الناس وأنه من السذاجة من أي شخص على أخذ

بعض من أعماله على محمل الجد. لا يسأل هؤلاء الحمقى أنفسهم ما المكاسب التي يجنيها الفنان من مثل هذه الحيرة، أو لماذا يجب عليه أن يدمر صحته الروحية بدون أي سبب وجيه، ويهين إلهامه ودعوته الكهنوتية.

على أية حال، الكلفة السخيفة للقيام بتندين له بالذبح اللحظي، ولكسر قانون الإلهام، الأمر الذي يتطلب انتظار عقول الناس لتصبح معتادة على ما أطلق عليه بونذير: 'التعبير الأخير عن الجمال'.

ثم أكن موجوداً في 'كان' في تلك الأمسيات، عندما تمّ عرض كل من الأفلام 'المغامر'، «الربيع العنبري» و«لحن الترانيم المعتدل». لقد قيل لي إن موقف الجماهير المدعوة كان مخزياً جداً بحيث إنني أتفق مع الملاحظة التي كتبها 'لو دوكا' في صحيفة موريس بيسي، عندما قال إنه كان ينبغي أن يتم توبيخهم. لو كنت هناك، لما ترددت عن القيام بذلك.

من الناحية الأخرى، لم يكن هناك ضجة حول فيلم رايشنباخ الذي كفت قد رأيت. الجمهور لا يرى سوى العاطفة التي يدبر سائحنا الشاب عيذه الثالثة على الناس وهم في حالة العشق حتى النهاية وبمناى عن الشعور ومحضن ضد لشعور بالسخرية الذي يشل المجتمعات المتحضرة. اعتبر فولتير أنه، ومع وصول الناس إلى درجة الذكاء الخارق يفقدون القدرة على إطلاق أفكر جديدة.

في موكب من لتناقضات التي يعرضها أقدم أماننا، هناك فقط الذصل هي التي تتحطم، تستبك وتوحي بفن رقص 'الكوريغرافيا' المبهز لتفريات المبارزة في فرقة هوفمان .

سيكون ضرباً من الجنون الخاطيء في هذه المبارزة المبهجة لهجوم مسلح، أنا أنساءل ما هذه الحيلة الشيطانية التي سمحت لصديقي العزيز سيمينون بأن يؤخذ فيها على حين غرة، خاصة وأنه خبير سابق في فن تجاوز على ما هو فوق المتوسط والكشف عن الكنوز.

من المسلم به، أنني لم أكن جالساً على طاولة الحكام: من السهل إطلاق الحكم على القضاة، وبينما أعتقد أن المهرجان ينبغي أن يساعد أعمالاً جديدة، فإنه من المفيد وبنفس القدر إعطاء ختم الموافقة على تلك الأفلام التي قد أثبتت النجاح فعلياً.

إنه من صلب عمل لجنة التحكيم أن توافق بالإجماع على تفضيل بعض الأفلام وإهمال أفلام أخرى. وإني مندهش إن كان سبب فشل فيلم رايشنباخ (أنا أعني الفشل في الحصول على جوائز) هو ذلك السبب الذي نقل لي.

في هذه الحالة، يمكنني تقديم الألفة في الديباجة التي كنت قد سجلتها والتي بقي منها مقطع واحد فقط. هذا يثبت حسن نيتي ويظهر بأن قضيتي للدفاع ليست هي مناورة اللحظة الأخيرة.

جان رينوار

لدي حسن حظ لأني أمتلك في غرفة نومي في الريف، واحدة من تلك اللوحات القليلة التي رسمها رينوار والتي يمدّ فيها لسانه فوق وظيفته المدرسية. وكلما أشاهد فيلماً لجان رينوار، أو، واحدة من مسرحياته (في الحقيقة، أنا أعرف واحدة فقط من هذه المسرحيات). أحترم وفاءه لهذه اللوحة، التي تحمي قلب الطفل لديه، ذلك بأن تلفّ هذا القلب في فواكه تحمل ألوان قوس قزح موضوعة تحت الشمس.

إذا كان هناك أي علاقة عائلية بيننا، فسكنون في الطريقة التي نختلر بها الهمميين في فيلم على أساس نمطهم الروحي أكثر مما يتعلق بجاذبيتهم الجسدية.

ملاحظة: أفلام الأبيض والأسود تملك أيضاً ألواناً. (دفاقر السينما، رقم ٨٢، نيسان، ١٩٥٨). وسيكون من الغريب بالنسبة لابن رينوار أن يكون راضياً فقط لمجرد اللعب مع الأشباح، حتى إذا أضاف اللون ظهوراً للحياة.

أفترض أنّ جان رينوار كان يحتاج إلى مشهد اللحم والدم. على أية حال، في لقاء حديث العهد مع مخرجي الأفلام، أسرّ لي رينوار عاطفته السريّة نحو المسرح.

في غرفة نومي في الريف، لديّ عدة لوحات تمّ فصلها من سلسلة من اللوحات، وتعلّمت من ماتيس بأن رينوار كان ينظف بطريقة سحرية فرشاة ألوانه في نهاية كل يوم عمل.

أنا أدظر إلى هذه اللوحات الآن. جان، ورأسه وشعره المتدلي على كتفيه ووجنتاه المتوردتان، وهو يتكى على المقعد ويمدّ نهاية لسانه.

يبدأ بكتابة مسرحيته، هذا ما كان يحدث بالتأكيد. وأنا أفسأل إذا كل عمله المثير للإعجاب في فلم لم يكن بالنسبة له أكثر من مجرد عمل ترفيهي في عطلة.

لذا فأنا أحيي كلاً من الطفل والرجل في شخص رينوار، أقدم لهما أطيب تمنياتي لقلبيّة.

(برنامج من أجل أورفيو، على مسرح النهضة، ٣ آذار، ١٩٥٥)

ييري ترنكا

المرة الأولى لتي نلت فيها الحظ الطيّب للاقاء هذا الرجل الرائع والاستثنائي، كانت تتعلق بفيلمه المقتبس عن قصّة لمانس كريستيان أندرسون، تحت اسم 'عندليب الإمبراطور'. طلب مني كتابة سيناريو الفيلم.

في يوم العرض الخاص، وجهت الدعوة إلى أربعة أو خمسة من الأصدقاء، تمّ إعطائي النسخة المتحركة التي تمثّل الإمبراطور لكي يتداولها الجميع. عند هذه النقطة، لاحظت شيئاً مدهشاً: هو نوع من الاحترام الموقع في نفس طاف بين أصدقائي. ما كانوا ليجرؤوا على ملامسة أو مقاربة تلك الشخصية السحرية الغامضة للإمبراطور، سواء كانت هذه الشخصية ممثلاً أو

دمية متحركة. ولكن هي روح ترنكا هي التي كانت قد تبنت هذا النمط أو الشكل. ربما يتخيل أحدها كم هو مخيف أن نتعامل مع النفس وتمريرها من يد إلى أخرى وكأنها مجرد قطعة من الفن.

لقد عاش الإمبراطور الصغير لوقت طويل في غرفتي في القصر الملكي. ولكن، كونه إمبراطور لصين، أصبح إمبراطور سيام، ذلك بسبب قططي السياميات. لعبت هذه القطط مع الإمبراطور ولعبته، ولاطفته بكثرة شيئاً فشيئاً حتى اختفى. في النهاية، ارتد الإمبراطور إلى أصله، إلى ما يجب أن لا يتوقف عن كونه : روح تم تحريرها، عائدة إلى أصولها، هذا يعني القول، امتزاج هذه الروح مع روح ترنكا، وهكذا يكون باستطاعته مرة ثانية أن يعطيها لهما ويخترع شكلاً جديداً ومغامرات جديدة لها.

وشيئاً فشيئاً، استطاع ترنكا أن يعصر الزيت للخروج وأن يربط بين عدد لا يحصى من المبادرات، التي من خلالها يبدو أن صبره وصبر فريق العمل لديه قد سرق سر الحياة من الطبيعة.

هناك شيء رائع حقاً حول هذه الأفلام التي يكتشف فيها ترنكا حقيقة غير واقعية، بدلاً من الحيوانات الإنسانية الشائعة من الرسوم الكاريكاتورية. لا شيء أبداً في عمله كاريكاتيري ويكمن النبل لديه في تمكين ما كنا في مرحلة الطفولة نحاول أن نصدقه من خلال القوة الوحيدة للخيال.

جميع الأطفال يقومون بتحريك الدمى وجعلها تعيش سراً. وهنا لدينا ساحر تجلب تعويذاته أحلام الطفولة إلى حيز الوجود.

رأينا لبارحة مساءً في فيلم 'تروفو' المعجزة التي نجح فيها جان بيري (ليود) في فيلم 'جولة القوة' التي لا يجرؤ أكثر لممثلين موهبة على تحقيقها. مقابلته مع الطبيب النفسي، هي مثل فريق من السود وهم يلعبون كرة السلة، عندما يقول الناس: 'نعم، لكن هذا ليس رياضة'، أو هي من عمل مشعوذ يخدع أو يغش بالورق، والذي ربما يقولون عنه : نعم، لكنه يغش بالورق.

باختصار، هدية غريبة رفعتَه فوق مستوى التقنية وسمحت له أن يسجل انجازاً في كل رميّة .

هذا الامتياز تماماً مثل الشعر الذي يملكه كل الأطفال والذي يفقده للكبر البالغون، إلا إذا كانوا غير مهتمين بما فيه الكفاية لحجز زاوية غامضة له.

إن فن نركنا هو عالم الطفولة والشعر، إنه مثل جذّة عدن، التي للأسف تدفعنا متطلبات الحياة يومياً للابتعاد عنها.

انضموا إليّ لو شئتم، بتوجيه الشكر له لأنه سمح لنا لكي نؤمن بأن الملاك الحارس لم يقلق البلب عنا إلى الأبد.

(رسائل فرنسية، رقم ٧٧٣، ١٤ أيار، ١٩٥٩)

أورسون ويلز

التقيت أورسون ويلز في عام ١٩٣٦ في نهاية رحلتي حول العالم. كن ذلك في هارلم عند عرض مسرحيّة ماكبث من قبل فريق أسود من الممثلين، كان أداء غريباً ورائعاً وأسرنى بفضل أداء غلينوي، ويستكوت ومونرو ويلير. كان أرسون ويلز في ريعان شبابه. جمعنا ماكبث مرة ثانية في مهرجان فينيسيا عام ١٩٤٨. والأمر الغريب جداً أنني لم أربط بين ذلك لشاب اليافع الذي لعب دور 'ماكبث الأسود' وذلك المخرج المشهور الذي كان سيريني 'ماكبث' آخر (وهو فيلم له) في مسرح صغير على الليدو، (وهو ملهى ليلى على شاطئ رملي). هو الذي ذكرني، أننا كنا في بار في فينيسيا عندما كنت قد أشرت إليه في لمناسبة لماضية بأنه عادة بالإمكان التمويه على مشهد المشي أثناء النوم على خشبة المسرح، في حين أعتبر أن يكون ذلك حاسماً.

إن فيلم 'ماكبث' لأورسون ويلز هو فيلم موديت maudit، ذلك في المعنى النبيل للجملة التي نستخدمها لدعم مهرجان بياريتز .

يترك فيلم 'ماكبت' لأورسون ويلز مشاهديه صماً وعمياناً وأجزم بأن أولئك الذين يحبون ذلك - بمن فيهم أنا شخصياً - هم قلة جداً. لقد صور ويلز الفيلم بسرعة كبيرة بعد عدد كبير من البروفات - هذا يعني أنه أراد أن يستمر ويبقى مع النمط والنموذج كما هو الأمر في المسرح، محاولاً إثبات أن بإمكان صناعة السينما أن تضع أي عمل تحت 'عدستها المكبرة' وتجاهل ما يجب أن يكون نمطاً لصناعة السينما. أنا لا أوافق على المختصر 'سينما' بسبب ما يمثلته. في فينيسيا كنت تسمع الناس وهم يكررون نفس لعبارة بشكل ثابت: 'إنها سينما جيدة' أو 'إنها سينما غير جيدة'. لقد اعتدنا الضحك على مثل هذا، وكما يمكن أن تتخيلوا، وعندما أجريت المقابلة نحن الاثنين معا على الراديو، أجاب كل من ويلز وأنا، أنه يجب أن نكون سعداء بمعرفة ماذا كان يعني فيلم 'سينما جديدة' ولم نطلب أي شيء أفضل من معرفة الوصفة حتى نتمكن من متابعتها .

إن فيلم 'ماكبت' لأورسون ويلز هو عمل قوة عارضة وحشية. يضعون على رؤوسهم تيجاناً من الورق المقوى، ويرتدون جنود حيوانات مثل سائقي سيارات بمحركات قديمة، يتحرك أبطال المسرحية باتجاه ممرات المسرح وكأنه سكة قطار تحت الأرض يشبه الحلم، موجود في الأقيّة المخربة التي تنز منها الرطوبة وعبر مناجم الفحم الحجري المهجورة. لم تترك نقطة واحدة للصدفة. الكاميرا دائماً موجودة في عين المكان، الذي منه عين القدر تختلر أن تتبع ضحاياها. في بعض الأحيان، نساء في أي عصر ما يظهر هنا الكابوس، وعندما نرى ليدى ماكبت لأول مرة، وذلك قبل أن تتسحب الكاميرا إلى الخلف لكي تكون حيث تكون هي موجودة، نحن تقريباً نراها سيدة في ثوب عصري وهي مستقيمة على أريكة من الفراء بجانب هاتفها.

يجلب أورسون ويلز موهبة ممثل تراجيدي كبير لدور ماكبت، وفي حين أن لهجة اسكتلندية يتم تقليدها من قبل أمريكي قد لا تطاق إلى الأذان الناطقة بالانكليزية، يجب أن أعترف أن ذلك لم يعد يزعجني، وبأنني لن أفعل

ذلك ولو كنت أجيد الانكليزية بطلاقة، لأنه ما هو متوقع فقط هو أن تلك الوحوش الغريبة ستطبق بلغة متوحشة كلمات شكسبير التي ستظل كلماته.

باختصار أنا محكم متواضع وقاض أفضل من الآخرين، أي إنه، بدون وجود أي شيء يعرفل تقديري، كنت قد اشتركت كلياً في المؤامرة ومضايقتي وعدم راحتي كان يأتي من ذلك وليس من عيب في اللفظ.

أخرج ويلز الفيلم خارج المنافسة في مهرجان فينيسيا وتم عرضه في مهرجان 'أوبجيكثيف ٤٩' في عام ١٩٤٩، في 'صالّة لكيماي' وكان الفيلم يلاقي نفس الاعتراض في كل مكان. الفيلم هو خلاصة وصورة عن أورسون ويلز، شخصيّة تسخّف وتقلل من قيمة الدقائد، وتحرز النجاح من خلال ضده هو. أحيانا تكون جرائته ملهمة وولنت تحت مثل هذا الذجم المحفوظ بحيث أن الجمهور يسمح لنفسه أن يكسب - على سبيل المثال في لمشهد من 'المواطن كين' حيث يكسر 'كين' كل شيء في غرفته، أو قاعة المرايا في فيلم 'السيدة من شنغهاي'.

ومع ذلك، فإن الحقيقة هي أنه بعد الإيقاع المدغم لفيلم 'المواطن كين'، توقع الجمهور تعاقب سلسلة من الاختزال وخاب ظنه بالجمال الهادئ لـ (آل أمبرسون الرائعون). لم يكن من السهل متابعة نبرات لصوت والمداخل والمخارج التي نقلتنا من الصور غير العادية للمليونير الصغير، مثل لويس الرابع عشر إلى الفوران الهستيري لعمته .

الذي صدم جماهير الجاز والمولعين بالرقص كان ويلز الذي كان مهتماً بببلازك، ويلز ذلك العالم النفساني، وويلز الذي يعيد بناء بيوت استعمارية كولونيالية أمريكية. لقد أعادوا اكتشاف ويلز في فيلمه لمربك 'السيدة من شنغهاي'، ولكن أضاعوه ثلثية في فيلم 'الغريب'، وهذا الانكفاء أعادنا إلى الوراء إلى تلك الزمن عندما غادر أورسون ويلز روما كي يعيش في باريس.

إنه يشبه العملاق صاحب وداعة النظرة لطفولية، شجرة مزدحمة بالطيور والظل، كلب كسر مقوده ونهب لكي يستريح مضطجعا في السرير من مفرش الورد، وهو المهمل النشيط، مجنون حكيم، هو في خلوة يطوقها حشد من الناس، طالب نائم في لصف، شخص استراتيجي يتظاهر أنه مخمور عندما يريد أن يترك لوحده.

أفضل من أي شخص آخر يبدو غير مكترث بالقوة الحقيقية، متظاهرا أن يكون تماما بأنه على غير هدى ويسير متقادا وعينه نصف مفتوحة. هذه الطريقة المهمة أثرت عليه في بعض الأحيان ومثل دب في سباته، حماه من البرد ومن القلقة الشديدة في عالم السينما. أهمته أن يبحر، أن يترك هوليوود وأن ينحرف نحو رفاق آخرين ومنظورات واتجاهات أخرى.

في الصباح عندما غادرت باريس إلى نيويورك، أرسل لي أورسون ويلز لعبة على شكل ساعة آلية، لها شكل أرنب أبيض رائع تلوي أذنيها وتقرع الطبل. لقد ذكرتني هذه اللعبة بالأرنب الطبال الذي ذكره 'أبولونير' في تقنمة 'بيكاسو - ماتيس' إلى معرض 'بول غويوم' والذي بالنسبة له يقف ممثلا المفاجأة التي تقدم التحية لنا ونحن على زاوية الطريق.

كانت هذه اللعبة الفخمة الشعاع الحقيقي لويلز، وتوقعه الحقيقي، وعندما أحصل على أوسكار من أمريكا تظهر امرأة تقف على طرف أصابع قدمها وفي فرنسا عندما تمّ منحي النصر لصغير لسموثريس، اعتبر الأرنب الأبيض من أورسون ويلز هو أوسكار الأوسكارات، وجائزتي الحقيقية.

أكرر القول إن لغة صناعة السينما، لا تكون في الكلمات. المرة الأولى التي عرض لي فيها فيلم 'الآباء الرهيبيون' كانت في سينما سان ماركو في فينيسيا، على هامش المهرجان الذي منه كنت قد أتبعتم نموذج ويلز الذي استخدمه في ماكبت وكان يجب أن انسحب من النسر ذو الرأسين، كنا جالسين أحدا بجانب الآخر.

هو لا يستطيع أن يفهم الحوار بالكامل ولكن عند أدنى فارق بسيط في الاتجاه، كان يضغط على ذراعي بأقصى ما في وسعه. كان العرض متوسط المستوى لأنه لم يكن هناك ما يكفي من الطاقة الكهربائية في جهاز العرض، وبالكاد يستطيع الشخص أن يميز الوجوه التي هي مهمة جداً في فيلم من هذا النوع. ولما اعتذرت من أجل ذلك، قال لي إن جمال الفيلم هو شيء أبعد من العين والأنف، ولا يكمن في حوار ولا في جهاز العرض الذي يمكن أن يكون قد عرض بشكل سيء وغير مسموع، دون تدمير إيقاعه.

أنا أوافق على ذلك. في زمن فيلم 'آل أمبرسون الرائعون'، على سبيل المثال، إنه يأخذ الفكرة إلى وجهة إيجاد علاج للسحر في تأثيرات الصور الفوتوغرافية. ولكن بعد مشاهدة 'الآباء الرهيبيون' في مقهى فلوريان على ميدان سان ماركو، اتفقنا أنه يجب ألا يذهب لشخص من حالة النقيض في السحر والجمال إلى أخرى، لأن من شأن هذا أن يكون تماماً مثل رسم المناظر لطبيعية التي أعطت تأثيراً فورياً عن الشيوخوخة.

في الحقيقة لا ويلز ولا أنا نحب التحدث عن عملنا. يحصل مشهد الحياة في الطريق. كان بإمكاننا البقاء بدون حراك ولوقت طويل نراقب نشاط الفندق فيما حولنا. إن مثل هذا الجمود وعدم الحركة كان مقلقاً للغاية لرجال الأعمال المشغولين، والخبراء المعنيين في صناعة السينما. كان ذلك مثل تعذيب طائر الجذول عندما كان يجب على رجال الأعمال المشغولين والخبراء المتهفين أن يكونوا معاً وأن يخضعوا لإيقاعه. بدأ الناس في الشك فينا. واعتبر الهدوء لدينا على أنه شكل من أشكال التجسس. كان صمتنا مرعباً ومادة متفجرة فعلاً. إذا حدث وضحكنا، كان ذلك يؤخذ على أنه ترويع. رأيت رجالاً جديين يستعجلون لخطي ويتجاوزوننا بأقصى سرعة، خائفين من أن يوقع بهم. لقد اتهمنا بجريمة مهرجان 'الأذى'، على أسس تشكيل عصبية.

كان هذا غير واقعي البتة وقريباً جداً من شكل الاختلال العقلي الجماعي إلى حد لم أستطع لا أنا ولا ويلز أن نرتب لقاء في باريس.

ينهب هو في طريق. أنا أنهب في طريق آخر. عندما يدخل المطعم يخبره المالك بأنني قد تركت الثوب، والعكس بالعكس. كلانا ذكره الهاتف. باختصار، أصبحت اجتماعاتنا ما يجب أن يقال عنها: معجزة. وتحصل المعجزة عندما يجب أن تحصل.

سأترك الأمر لبازان لكي يخبركم بالتفصيل حول جسم متعدد الجوانب من العمل، الذي لا ينحصر عمله في صناعة السينما، لكن في الصحافة، ذكّة الـهيوپو المريخية السريعة وإنتاجه لفيلم 'يوليوس قيصر' و'حول العالم في ٨٠ يوماً' قد لعبت كلها دوراً كبيراً. أردت تقديم رسم سريع لصديق أحب وأحترم والذي هو عبارة عن حشو في الكلام حيث يكون أورسون ويلز معنياً، بما أن صداقتي وإعجابي هي نفسها واحدة والشيء ذاته. (كان هذا النص مقدمة مقالة كتبها أندريه بازان حول أورسون ويلز، نشرت في عام ١٩٥٠ من قبل ب. أ. شافان).

عندما أفكر في الرواية الرائعة التي كتبها هانس كريستيان أندرسون تحت عنوان 'كهف الرياح'، والسطور التالية: 'دخلت الريح الشرقية'. هو ظهر بزي رجل صيني، أنا أفكر بالعزیز أورسون، كأحد الأبناء، إحدى الرياح تزور كهف أمه.

دخل ربح نيويورك. كانت مرتدية مثل ثياب أورسون ويلز، هبت هذه العاصفة الخطيرة والسعيدة معاً، ونفخت الروتين والغباء إلى البعيد.

ريح امسترا، تلك الريح الشمالية لعنيفة التي تهب على المقاطعت الفرنسية الواقعة على البحر الأبيض المتوسط، تمرضني وتذهلني، لكن أورسون ويلز ينشطني وينعش روحي.

إنه دلو من ماء حار وبارد لكل شخص يكون في دائرة خطر الوقوع في النوم.

إن الوحوش المقدسة بالنتيجة جيل ميّت، سوف يتم يوماً ما اكتشاف
هياكلها العظميّة وسوف يتساءل الناس عن لحبة التاريخيّة التي أنت منها .
أورسون واحد من هذه الوحوش، وحش متأنق وخطير، وحش أحبّه
أشعر بأنّي أنتمي إلى عائلته.

(رسائل فرنسيّة، رقم ٨٠٠، ٢٦ تشرين الثاني، ١٩٥٩)

عزيزي أورسون ويلز، كم هو صعب الاستمرار في الحياة عندما يمشي
المرء صيغة المفرد في عالم تعددي.. سوف لن نتحدث لغة الاسبيرانتو (لغة
دوليّة مشتركة، بنيت على أساس من الكلمات المشتركة في اللغات الأوروبيّة
الرئيسيّة) : وهذا وعد.

أعانقك. ميلي ٦ أيار، ١٩٦٢.

(سينما ٦٢، رقم ٧١، كانون أول ١٩٦٢)

إن اجتماع كل من السحر والعنف عند أورسون ويلز جعل منه شاعراً.
هو لم يقع أبداً من على حبل البهلوان عندما كان يمشي فوق لمدن وقصصها
الدراميّة.

إنّه شاعر أيضاً، ذلك بموجب الصداقة الوفيّة التي يستحضرها إلى
أحلامنا وإلى صراعاتنا.

سوف يعرف الآخرون، أكثر منّي، كيف نمتدح عمله. سوف يسرني
الأمر أن أكتفي بإرسال تحياتي الأخويّة.

مصافحته قويّة وأفكر فيها كلّما أجبرني العمل أن أتغلّب على بعض
المصاعب.

(في أرسون ويلز لموريس بيسي، باريس، سبتمبر، ١٩٦٣)

روبرت واين

عزيري الدكتور،

تسأل إن كان هناك حالة لإحياء فيلمك ' كاليغاري' في شكل آخر. يوجد بالتأكيد.

كاليغاري ليس واحداً من هذه الأعمال التي تحل مكانها بين المختارات الأدبية صاحبة التأثير العظيمة. نحن لم نعجب بهذا الفيلم: حتى إنه أزعجنا في عدة طرق وبأكثر من طريقة واحدة. لكن - هذا أفضل - أحييناه، وحافظنا على ذكره في داخلنا. وهكذا فإن أعمالاً معينة تتوزع في داخلنا مثل الدم السحري وأصبحنا مسحورين، ساحرين ومبتهجين من لنشوى، إضافة إلى أنه يصبح بإمكان هذه الأعمال أن تستعيد معناها الأصلي: السحر كونه رابطة معينة بين الكائنات، الساحر هو نوع من السوط الذي يدهش كل شيء وذهوة الطرب هي قبضة تمزقنا لنصبح خارج أنفسنا.

فيلمك الأول كاليغاري يلخص وبشكل رائع العصر الفريد، الذي يعرض الآن موته في واجهات المحلات التجارية وعلى اللوحات الإعلانية في المدن الرئيسية. لكن فضلاً عن هذا، كان لديه نظرة، روح، نفس، يتجاوز مجرد عالم الموضوعة ويكون مقدمة لعهد جديد مدهل يبدأ في الوقت الحالي، يحمل نثر الشؤم التي يمكن للبعض منّا تمييزها وذلك عن طريق الكثير من الإشارات. إنه عصر صعب، عصر قاس، عصر دام، عصر صارم، تميزه الأوبئة والنجوم، كوليس وانتقام - عصر من الضحايا. عصر منطلق مثل جمعية سرية التي لا يمكن دخولها إلا بواسطة كلمات السر واختبارات التحمل.

باختصار، لست أصنق نيتك لإعطاء فيلمك حياة جديدة فقط، لكنني أنصح في الحقيقة بأن تفعل ذلك، وسأساعدك بكل ما بوسعي.

مسرحيتي الجديدة فرسان الطاولة المستديرة، تتطلب من المسرح أن يندلع بنفس النار الحارقة عندما بدأ تأسيس المسرح في العصور الوسطى وذلك قبل بناء شرفة الكاتدرائية. إنها مسرحية عن الشعوذة وذر الشؤم. لماذا يجب ألا أساعدك؟ بما أنني مرتبط بنفس العمل لأبث على موجهة مماثلة. ولماذا، أيضاً ومهما تكن المفاجأة مقبولة في المجتمع الباريسي، هل يجب ألا أقبل الشرف الذي منحتني إياه لمنحي دور القيصر، نور من يمشي وهو نائم، دور الشاعر؟ بعد كل هذا، إن لم أكن مخطئاً، هو يمشي فوق السقوف مثل ضوء القمر وهو مثل ضوء القمر يذهب إلى داخل غرف النوم، ويقفل أولئك النائمين هناك، وذلك تحت تأثير قوة حادثة، تسيطر عليه وتستفيد من طهارته.

عزيزي الدكتور، يبقى فيلمك واحداً من تلك الأعمال النادرة جداً بحيث أن فهمنا يرفض الحكم عليها، عمل نقبله بالكامل وكنياً. كاليغاري هو كاليغاري. إن كاليغاري جديد هو ضرورة. كل التفاصيل الخارجية التي أعطته وزناً وثقلاً، عدم وجود التوازن بين الديكور المصنع وواقعية الشخصيات، مرحة السمج والسطحي بعض الشيء، سيصبح روح العمل.

منذ ذلك الحين، برهنت أن بين يديك لسحريتين ممراً فارغاً مع ستارة تصفق في التيار الذي يمكن أن يكون مصدراً لإشاعة لضجيج وعدم الهدوء أكثر من أي شبح. سيكون كاليغاري الذي أنجزته في عام ١٩٣٥ مقدمة لعصر جديد، وسأكون فخوراً بأن أساهم في لعب نور فعال فيه. حظاً موفقاً.

(هذا هو رد جان كوكنو على روبرت واين، الذي كان قد أعطاه الدور الذي لعبه كونراد فيت، في نسخة جديدة من "عبادة الدكتور كاليغاري"، نشرت في باريس، كانون أول ١٩٣٤).

الشعر والجمهور

تدسأل لماذا لن تنسى أبداً مارلين وهي توزع التذاكر في محطة شانغهاي أو الطريقة المدهشة التي مشت فيها غريتا غاربو عبر ليهو في فيلم 'الفندق الكبير'. هناك هذا الشعر الغامض الذي ينبثق من كائن ومن إليه، الحاجة غير المعنوية للذداء الجنسي، التي يبحث عنها الجمهور في الفيلم، حتى من دون أن يقف على طبيعة رغباته. مرة، حاول ديبلوك، الذي مات صغيراً جداً، الاستفادة من هذا الشعر غير المعروف، لجعله ملموساً للجمهور كله. أنا لا أتحدث عن أفلام 'بونويل'، أو أفلام كاتب هذه السطور، كنا أحراراً وسعيدنا أن لا نفعل شيئاً آخر أكثر من خفض جرس الغوص الذي ذهب فيه الأخوة ويليامسون أولاً إلى أعماق البحر، إلى ظلام أعماقنا الإنسانية وغير الإنسانية. أريد أن أخبركم عن هذه الأفلام (وهي للأسف قليلة جداً)، والتي يأسر فيها الشعر الجمهور ذلك دون استخدام لتصوير ودون استخدام لتقنيات القديمة من الزاوية التي يتم فيها تصوير المشهد.

إن فيلم 'اللعبة الكبيرة' لـ'فيدر' هو واحد من هذه الأفلام و'بحيرة للسيدات' هو فيلم آخر. كافأ النجاح 'فيدر' على عمله النبيل. الآن جاء دور فيلم 'بحيرة للسيدات' لمارك ألغريه لكي يجد مكاناً دائماً في نفوسنا.

إن الهمم الرئيسي الذي يفتاب شاعر لشاشة يجب، كما اعتقد أنا، أن يكون اختيار ممثليه معتمداً على النشاط لمفعم الذي يحملونه في نواخلهم، لأن صناعة السينما تسجل مثل هذه المواصفات المخبأة. إنه من المستحيل بالنسبة لأي ممثل أن يتغلب على ما لا نصدق في ظل الفيلم الذي لا يرحم، ما لم يكن هو ليس مجرد محتوى لانتقاط حركة، ولكن أيضاً للقوى التي تأتي من داخل الكيان.

عندما تشاهد فيلم 'بحيرة للسيدات' إنك لن تصدق ولو للحظة بأنه بالإمكان استبدال هؤلاء الممثلين بأي ممثلين آخرين. مثل موسيقى جورج

أوري، الطبيعية جداً إلى درجة أنها تتبعث بشكل عفوي تماماً، بحيث يتم إغراء الأشخاص بشكل غير عادل، إلى الاعتقاد أنها تتبعث بشكل عفوي من حبكة الفيلم أو من الديكور - باختصار، يعني ذلك أن هذا الفيلم يشبه الموسيقى الغربية التي تدخل إلينا في قطار سريع، ذات تلبية فنية فخمة، تم خلقها من خلال إيقاع المحرك - مثل هذه لموسيقى 'التي لا مفر منها' يبدو كل من سيمون سيمون، روزين دوريان، إيلا ميري، جان - بيير أومونت، ميشيل سيمون وسوكولوف من المتعذر اجتنابهم وكأنهم يفسرون معنى قصة ظاهرة للعيان ومنشرة فيما بينهم ويحركوننا إلى درجة أن هذه لقصة تتناثر إلى لا شيء ما عدا المتاعب والمخاوف التي تقودهم. مخاوف مع القمر والأحلام، مع حزن ينشط في الليل، كازينو شبح، طفل في الغرفة العلوية، قوة منومة وذلك مقارنة مع تلك القوة التي تتركنا مذهولين أمام منظر جسم صغير من الورق والمشهد المتقن لموت كاثرين هيبورن. نعم : يوجد هناك نفس الكتلة في حلقى ونفس الدموع التي تملأ عيني بينما أنا أتابع أعمال البعثة الذهنية لسيمون سيمون ' وأبله لقرية' لجان بيير أومونت. هذان السرايان، أمل خادع، وهج المستنقع، أطفال تم تبنيهم للأرواح التي تسكن في البحيرة والتي يمارسون الغطس فيها، يسبحون ثم يمضون وقتهم ويغرقون، ومن ثم يستعيدون وعيدهم ويعودون إلى الحياة، بعد إغماء ليعيشوا في الخفاء تحت حماية حاقدة لملك إرل.

(المؤلفات الكاملة، المجلد رقم ١٠، نوزان. مارغوراث، ١٩٥٠).

أصول الأفلام

إضافة إلى أنها تملك الجمال الفوضوي الطائش لمدينة شمال أفريقية فإن تولون بلدة ريفية ساحرة. يرتدي سكانها الشباب أزياء لبوتيكا في ضاحية 'سان دوني' ويفكرون في إطلاق عروض للأزياء مترافقة مع

رقصات ما زالوا يؤدونها حول الأرصفة الحمراء وذلك استعداداً للاحتفال بعيد استقلال فرنسا في ١٤ من تموز. وفي صالات السينما الرخيصة فيها، نحن مضطرون أن نتابع أفلامها القديمة التي تعطينا الفرصة لكي نحكم عليها بعد فوات الأوان والعودة إلى الوراء لمعرفة أصول هذه الأفلام.

كان ذلك في تولون، قبل خمس سنوات، كان لي الحظ الطيب أن أكتشف فيلماً مشهوراً كانت ما يسمى 'النخبة' الباريسية قد نصحتني أن أشاهده في ذلك الوقت. هذا الفيلم 'استعراض الحب'، هو عمل معجزة لتوبيتش، وهو يجمع بين سحر قصة حوار هانس كريستيان أندرسون مع حيوية شتراوس، ذلك دون أن ينسى 'ثنائي الخدم' المذهلين من أوبرا كوميدية هزلية من قبل 'موتزارت'. في هذا العام، أعدت اكتشاف رائعة، إنه فيلم 'بيبي لوموكو' الذي يرفع فيه 'غابان' النموذج الذي كان 'بريجان' قد خصه سابقاً، إلى درجة التأليه. تتفوق نساؤنا بكثير على البرود الشاحب والأشباح الزللمعة في هوليوود. استطاعت حدودهن الملتهبة وشفاهن لقرمزية أن تحقق الانتصار على نصف نجمات صناعة السينما. بالرغم من أن 'ساتورنين فابر' هو شخصية عابرة بالنسبة لعقده الفيلم إلا أنه يتحكم في حداثات الفيلم ويسيطر عليها وذلك في الشخصية الرائعة 'للجد'، وفريهيل الذي هدد بإعاقة القصة في الدور الذي لعبه، خلق وضعاً مدمراً : إضافة إلى ما هو عبارة عن شريط فيلم بطيء وديق، مثل ورق ذباب (ورق مسمم أو مصمغ لقتل الذباب) يضيف الذبابة، أجندتها، وسيفانها ممسوكة من خليط لاصق من رجال البوليس، الحرارة، العزلة والموسيقى العربية.

ورقة ذباب أخرى أكثر بطناً وأكثر دبقاً هي في فيلم 'اللعبة الكبيرة' عندما يمر غابان، في فيلم بيبي لوموكو، في متاهة الحي الوطني لدولة من شمال أفريقيا ويقرر النزول إلى أعماق البئدة، لديه نفس الهواء مثل بيدر ريتشارد-ويلم حينما لرتد إلى الصمغ القاتل لفيلق من الجيش. ألم يصبح الأسلوب الذي اتبعه 'غابان' في فيلمه، والذي نراه وقد أصبح من الأسس

كجزء من شخصية الشاشة في فيلم 'رصيف بروم' غير متماثل أو متأصل مع المسكين ديلوك؟ في فيلم 'حمى' عام (١٩٢١) عندما فتح باب حانة يطل على المرفأ، الرذيلة والجريمة.

ولكن بينما نال فيلم 'بيبي لو موكو' الجائزة الأولى بدون منافسة وبسهولة من نوع عجيب، فإن فيلم 'قصص اتهام من الرذاذ' واحد من الروائع التي اتخذت القرار لكي تكون كذلك. وبالتالي فإن الفيلم يثير إعجابنا أكثر مما يثير عواطفنا. الأنسة ميشيل مورغان، تلك الممثلة الحيوية والعذيفة معاً تقصت شخصية غريتا غاربو في هذا الفيلم.

حيوية وقوية، بسبب سنها وظهورها لأول مرة في الفيلم، الأنسة نوشير هي السبب وراء أن فيلم 'سجن بدون قضبان' (ليونيد موغاي، ١٩٣٨) أفضل من فيلم 'فتاة في الزي الرسمي'، مصدر إلهام لكل عائلة الأفلام التي تبدو أنها قد ماتت من الإرهاق مع فيلم 'كلودين' (سيرج دي بولوني، ١٩٣٨).

ذكرني ذلك بعنوان ذلك الفيلم الصامت الذي فيه فتاة وصبي من نيويورك أضاعا طريقهما في مدينة المعارض في كوني أيلاند ولم يدركا أنهما يقطنان أحدهما مقابل الآخر في نفس العمارة السكنية. ما هذا 'الوريد' من لفضارة والشباب! والشريط المحفوظ التالي لهذا 'الوريد' الشاب هو بالتأكيد فيلم 'ثلاثة من تانكيشتيلى' (دبليو. ثيل، ١٩٣٠) الذي هو متماثل - ومتباين وكنت قد شاهدته مجدداً بمتعة حقيقية. إن إيقاع فيلم 'ثلاثة من تانكيشتيلى' وأزياءه تعيدنا إلى أيام الفيلم الصامت، رغم أن الموسيقى تلعب دوراً كبيراً حتى يمكننا أن نشهد الولادة البسيطة والبهجة لكل تلك المسرحيات الغنائية الأمريكية، وهي تصل إلى الكمال مع فريد أستير. هذا كان فجر شارلتر تريفيز، مع سحره لقروي وهو يضع 'الطاقة' على مؤخرة رأسه.

لعبة أصول الأشياء. تستطيع أن تلعبها كما تحب في أي بلدة فيها دور سينما محلية صغيرة. على سبيل المثال، جئت للتلو هذه الدقيقة من مشاهدة

راقصات سان دييغو فيلم قديم من الدرجة الأولى. يلخص هذا الفيلم موضوع الرفاقية منحصرة في تعقب لا نهاية له من الأفلام. الأصل: فتاة في كل ميناء.

العب اللعبة ودون، أن تكون قومياً متطرفاً يجب أن توافق وتقبل بأن فرنسا لم تقتصر اختراعاتها على جهلي الغراموفون (مشغل الأسطوانات) والتصوير الفوتوغرافي. العديد من أفلامنا - بدءاً من أفلام ماكس ليندنه أخذ القيادة، وفي عام ١٩٣٨ أعمال كل من غانز، رينيه كلير، مارك اليغريه، رينوار، نولك، فيدر، دوفيفيه تدهش وتدهش الأفلام العالمية الرئيسية. (جريدة سوسوار، ٥ تموز، ١٩٣٨)

استمرار الأفلام الاستعادية

أين كنت؟ أنا أندرس وأحدث عن نفسي بدلاً من التحدث حول الأفلام. آه. نعم! لقد وصلت للتو من نيويورك (جان بوير، ١٩٣١)، مع ملاحظة أن هذه الأفلام منقسمة بين السينما الصامتة والسينما الناطقة تعبر عن نوع مختلف من الطاقة من أفلام اليوم. في حالة نيويورك، ربما تأتي لحدة من حقيقة أن ممثلينا وممثلاتنا مدفوعون بالتقنية المستخدمة في السينما الألمانية - ونتيجة لذلك فإن هؤلاء الممثلين والممثلات بالكاد عرفوا أين كانوا وبالتالي لم يحققوا الاستفادة بأي شكل من الأشكال من الفرص التي منحت لهم. أنا أفكر الآن بالآنسة ديتريش وهي تعني مرثيتها الغنائية المشهورة في فيلم 'الملك الأزرق' وأنا مندهش كيف أن 'فلوريل' يترك الأغنية الرائعة أنا لا أنتمي لأحد - وهي تتحلل إلى النفايات والفئات في وقت يجب أن تكون في مركز الفيلم لتضبط النغمة. على الرغم من هذه الثغرة، هناك، أكرر، يوجد قوة كئيبة قاسية وأصالة في عمل الكاميرا التي بالرغم من أنها لا تحمل أي علاقة بالأسلوبية الروسية، فهي تسحرنا، ومن خلال العين تكيف هذه الآلة مع وتيرة إيقاع القلب. وأضيف أن هناك حاجة لكي يشارك الجمهور، وأنه، مثل

الغرفة التي اكتشف فيها دوريان غري أولاً نسيبيل دوارة الريح، لصمت المخيم إلى نقطة يصبح فيها نوعاً من الصراخ، يطفح بالضحك أو الانفجار، صفارات، آثار الأقدام وفضاء محدد يساعد الممثلين الأشباح وبعثهم مرة ثانية، يرفعهم من بين الأموات.

لكن بالفعل، في تيوميلتيز توقف منتجوا الأفلام عن استعمال الصوت من الناحية الاقتصادية، على اعتباره سلعة ثمينة. سيكون من الجيد أن نرى الصور الأولى تتحدث مرة أخرى.

الكسل، والطفل ابن الاعتیاد، لا يشجع أحداً على خلق صلة بين الآن والعين واستغلال تلك للكلمات والآثار المفاجئة. تذكر: ضحكة النساء المستحبات... وقع أقدام الملاحقة خلال مستنقعات المذق فيدور... لطقات الذارية والعربات وهي تغادر... صوت الأمواج وهو يعلو على صوت 'غارى كوبر' وهو يقترب مع فتاة بين زراعيه... الأمثلة العشوائية - إضافة إلى عجائب أخرى كثيرة، تركت في الوراثة بفعل التقدم والتطور.

(سو سوار، ١٢ تموز، ١٩٣٨)

نهاية الأفلام الاستعادية

والآن: فيلم 'بن - هور' وإذا كانت التجربة مؤلمة، فإنها لم تكن خطأ الفيلم، لكنه خطأ نحن وخطأ الناس على ما كنا عليه قبل عشرين عاماً مضت. في ذلك الحين تم إعماء أبصارنا 'ضد مرحلة فاغنر'، مرحلة جذتنا نخفض من قيمة العظمة وروعة الذكوة السيئة.

ماذا؟ هل يجب أن نأخذ من هذا العمل؟ - أو بتعبير أدق، من هنا التعمد - فقط الصور التي لا يمكن لها الخروج من الموضوعة؟ لصور التي تبقى على عربة السباق والجدران المنهارة ورفض المشاهد مع المصابين بداء الجذام والمرأة المصرية؟ هذا يعني القضم في 'الوحش المقدس' الذي يجلبه

‘بن-هور’ إلى الحياة أمامنا بدلاً من أن يلتهمه بأكمله. من المحتمل تماماً أن نوع المرأة التي تجذبنا، وشكل النجم في عام ١٩٣٨ سوف يأخذان نوعاً جديداً من السخافة في غضون عشرين سنة. ما يجب القيام به هو أن نعجب، من البداية إلى النهاية، بفيلم لا يضاهي في كل من قوّة جرائته ونبله.

في الحقيقة، وباعتراف الجميع - لو تركنا جانباً جمال رامون نوفارو الذي هو مرتبط بجمال العربات أو السفن الرومانية - فإن تمثيله قريب من أسلوب التمثيل الحديث ويجعل الممثلين الأقل شأناً والبسطاء يبدون وكأنهم نمط قديم. هذا التمييز لأنه يأتي بلهب أكثر إشراقاً، وأعلى، وأكثر كثافة، والذي يرى التعبير في البساطة والمباشرة. من المحتمل أنه في المستقبل أن النار الداخلية لممثل أو ممثلة على الشاشة سوف تحقّق وترتفع عالياً فوق ضبط وتحكم الآخرين وذلك عن طريق الإفراط والتجاوز، بحيث أن أسلوب ماكس سيحل محل أسلوب ‘أدطوان’ تماماً كما حل أدطوان محل مونيه-سوني. ما أعنيه هو إن عاد ‘غوينثي’ للانبعاث والحياة مرّة ثانية، ودون أن يغيّر من إيقاعه فمن المحتمل أن يصبح أسلوبه الطبيعي والمشهور وكفّه أقل ما يمكن أن يكون شيئاً طبيعياً في العالم. لكننا مع ذلك كنا سعداء بهذه لطبيعية الكاتبة والأغبياء من يجدونه مروّعاً.

يعلمنا ‘بن-هور’ درساً مثالياً ذمّونجياً. تذكرت بعض النساء لطاعنت في السن والمصابات بمرض الجذام في القمامة من الورق لمقوى. في الحقيقة، إن حادثة نساء ‘هور’ في وادي المصابين بالجذام والمشهد الذي تعبر فيه النساء بقرب ‘بن’ لناظم، هو أرقى (لو جاز التعبير) من عربة الجري البيضاء التي قارنتها مرّة مع ربح من الرخام.

التفتّم أو التطور يعني خسارة ‘نكهة’ الهاوي، إن ‘الذكمة الجيدة’ التي تفسد العقل، تقلّصه وتمنعه من التوسع، لكي نحول بصرنا عن قطعة نادرة شهيرة، بعيداً عن تمثال أبي الهول أو الأكروبولوس في اليونان.

الدرس الأول الذي فتح عيني وأذني عملياً كان من قبل إيسادورا دنكان. كان ذلك في نيس، عندما كانت كبيرة في السن وسمينة، رقصت بدون أقل حركة من الدلال. ابتداءً، كان أداؤها محرجاً. ثم، العمر، والتجاعيد اختفت، وبقيت روح الرقصة. هنا المساء في 'بن-هور'، تم تكبير البطاقات البريدية والصور المقدسة من أول مشاركة من قبل تلك البساطة الرفيعة المقام للمدير: بساطة الرسام، نفس البساطة التي بنت الأهرامات والمعابد بكتل من الحجارة التي تحاول آلاتنا الحديثة نقلها لكن بدون جدوى.

نساء فاغنى، أجسام ضخمة تركز وتصرخ وشعرها ينساب على أكتافها، وسيفريد وهو يحمل طيراً جارحاً على رأسه، ينزلق من على التل نحو بنات نهر السين السمينات، يرمز بالنسبة لي إلى مسرح الوقت الحاضر. عندما كنت شاباً يافعاً، جعلني كل هذا أضحك، لكن على المدى الطويل، يفضل أحداً أن يكون عنده قصص وأشخاص ملحميون تم بناؤها قياساً إلى الحجم. إن فيلم 'بن - هور' هو ملحمة بامتياز.

(سو سوار، ٢٦ تموز، ١٩٣٨)

صباح الخير باريس (جان إيماج)

باريس ليست مدينة محمية فقط بالقدّيس 'جونوفيف' وحده. بالتأكيد يجب أن نأخذ بعين الاعتبار برج إيفل مجرد ناقل للبرق الذي صمم لتفادي نوع معين من الصاعقة.

وبكونه حارساً لنا، فإن برج إيفل يملك وجوداً خاصاً به، أو بها - ذكراً كان أم أنثى - وفقاً لما تعتبره الأسطورة هل هو قدّيس أم قديسة. يبدو هذا القيلم وكأنه يجردها من تنوّرة الكرينولين، التي هي تنورة من قماش من القطن لتبطين الثياب، ويغيّرها من مواطنة إلى مواطن : تحدث مثل هذه الأشياء في أوقاتنا الراهنة.

وبالتالي يصبح البرج مرهقاً من لبقاء في مكانه على ضفتي نهر لسيف
ولدينا سلسلة من الظواهر التي أصبحت فيها أحلامه أفعالاً وذلك من خلال
القوة الرائعة لصناعة السينما وخيال الفنان الذي يحمل الاسم الرائع: إيماج.
(فنون، رقم ٤٣٥، ٢٩ تشرين أول، ١٩٥٣)

الشيطان في الجسد (كلود أوتان - لارا)

من النادر أن تجلس على كرسي وتراقب القصة التي تعيشها من خلال
ذاذك، بمعرفتك بالشخصيات. لقد اعتنيت ريمون راديجيه مثل ابن. الآن،
شكراً لكل من كلود أوتان - لارا وجان أورينشه، بيير بوست وميشال كيزير
وشكراً أيضاً لميشلين بريل وجيرار فيليب، أصبح بإمكانني أن أتجاوز تجربة
متعبة أشبه ما يمكن مقارنتها بالحلم. هذه الشخصيات الزائفة وأماكن التصوير
أخذت مكان الشخصيات الحقيقية والأماكن الحقيقية، إلى درجة أنه كان
بإستطاعتي أن أعيش هذه الأماكن والشخصيات بدون أدنى صعوبة وبوجود
العاطفة العميقة. لا أستطيع أن أعبر عن امتناني لهذه لمعجزة. لم يكن كلود
أوتان - لارا يعرف لمنزل في باريك سانت مور. لقد أعاد بناء المنزل.
المتنولون لا يعرفون ريمون ولا مارت. لقد أصبحوا لهم. لقد أصبحوا لهم إلى
درجة أنني تميت في متاهات الذكريات، وسلبت روعي مني وذهبت إليهم. قال
صديقي من بورنو إن الفيلم مخز ويجب أن يتوقف. وتم انتزاعه ومن ثم
أوقف. الأمر المخزي هو أن تمنع عملاً يجلب الشرف إلى فرنسا، عمل لم
تستطع أمة أخرى غير أمتنا أن تتجز مثله. قُمنى على كل مشغل بالسينما
وكل فنان أن يعترض ضد هذا الفعل والعمل المشين، الذي هو دلالة أخرى
على هبوط مستوانا. لقد حان الوقت لمواجهة غبائنا والتغلب عليه.
إن فرنسا هي بلد لحوادث والتوقعات: لن تكون أبداً مجرد خط تجميع.
يحتاج عمالها أن يرفعوا أيديهم في قبضة قوية، ذلك لإظهار دليل العبقرية.

ويبرهن فيلم 'الشيطان في الجسد' على ذلك. إن هذا الفيلم نموذج لتعهد من المستحيل تحقيقه، والذي أصبح من الممكن تحقيقه بسبب الهزل والطيش العميق لفريق عمل من الدرجة الأولى. لا شيء صدمني في هذا الفيلم، وهذا هو الأمر المهم.

للأسف، سيأتي ذلك اليوم عندما يكتب الصحفيون: 'إن من الخزي والعار أن تعرض فيلماً بالألوان لكي تشاهده أمهات في لباس الحداد'. هناك دائماً قتل للبهجة في فرنسا ولكن فرنسا تتألق وتضيء رغماً عنهم، ويعود الفضل في ذلك إلى الروح الفريدة للتناقض والحاجة للنوضوية التي تتمتع بها. تمّ التشير بالكتاب تماماً كما تمّ التشير بالفيلم، وهذا يعني أن الفيلم يستحق الكتاب.

إنه مجنون من لا يستطيع التمييز بين الحشرات التي تحمل غبار الطلع من خنافس كولورادو التي تلتهم النباتات. يخضع لنقاد، مثلاً، لقوانين توالد الأنواع. إن الفنان القلق بشأن الفن هو مثل زهرة وهي تقرأ كتاب لبستة.

يقول نيتشه إن النقاد لا يلدغون لجرحنا، بل لييقوا على قيد الحياة. أهني صناع فيلم 'الشيطان في الجسد' لأنهم لم يطيعوا أيّاً من القوانين التي ابتدعها أولئك الذين يصنعون الورود الاصطناعية.

نحن نحب شخصيات الممثلين بسبب محبتهم لبعضهم بعضاً، ومعهم نكره الحرب والعداء الشامل للسعادة.

(مراجعة في السينما، رقم ٧، ربيع، ١٩٤٧)

جول وجيم (فرانسوا تروفو)

أعز الأصدقاء فرانسوا،

أنا على معرفة تامة بمؤلف الكتاب الذي أخذت منه فيلمك. كان هو الأكثر إحساساً والأكثر نبلاً بين الرجال. في الفيلم، لم أر أي شيء ماعدا طيبة الشعور، وسحر ذلك العصر عندما كانت السترة الجلدية باللون الأبيض.

(سينما ما قبل المشهد، رقم ١٦، ١٥ حزيران، ١٩٦٢)

بيكاسو الغامض (هنري - جورج كلوزو)

نعرف ماذا قال بيكاسو عندما سئل: "لماذا لا تذهب إلى نيويورك؟" سوف يبنون لك جسراً ذهبياً. ورد بيكاسو قائلاً: "وأود أن أسئلكم عليه".

هذه واحدة من اللقطات الهائلة التي كان يضعها بصواب لخدمة هدف له، وكانت هذه اللقطة تلخص التسامي وشدة التألق - وهو أسلوب أدبي وفني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تميّز بالتكلف والإفراط - لرجل هو رمز الفقر في إسبانيا: هذا يذكر أحدنا بجامعة سالامانكا، في وقت كان فيه دون جوان قد حقق حرمة من القداسة من خلال فضيحة. كان لطلاب يلبسون ثياباً رثة، وأطواقاً من الذهب حول أعناقهم، وذلك لكي يبرهنوا أن الخرق التي يلبسونها ليست دلالة على الفقر بل قمة الأناقة. هذه هي الطريقة التي يعيش عليها العجور وهذا هو أسلوب الرسام الذي نصب مخلوقاته الملهمة إلى الأمام مثل الماء من إناء السفلية، ذلك الرسام الذي يبعثر بيوتته بالأثاث الوحيد الذي هو عبقريته.

لقد فكرت بكم جميعاً طوال المساء. لنرفع كؤوسنا تحية لصداقتنا. نحبكم كما تحبوننا. بابلو - جورج - جورج. (الثلاثي جورج هما جورج كلوزو وجورج أوريك والذان تبدو أن مساهمتهما في الفيلم نوع غامض من كتابة خط اليد بالنسبة للآن).

إن وصول هذه البرقية من مهرجان كان يوضح لي مرة أخرى بأن الوقت هو مجرد ظاهرة منظورة، وأنه لا وجود لها في الواقع وأن القلب لا يزال يسود أكثر من المجموعة حيث كل من ماكس جاكوب وأبولينير يحتفلان بجانبنا كما فعلا في مونتيارناس أيام شبابتنا.

في صباح يوم أحد مشمس، عرض لي كل من بيكاسو وكلوزو فيلميهما. لن أنسى أبداً لمسرح المظلم العظيم، ممثلاً بالضوء والحياة أكثر من حلبة 'الكروازيت' والتي ارتبط فيها بيكاسو في مصارعة الثيران مع

العدم، مع اللوحة، الورق، الحبر، ومع قوى القصور الذاتي والضعف التي تقع في مدى صراع شديد ضد أولئك الذين يعرفون كيف يقارعون الموت. أو ليس مرض عصرنا أن فنانينا الذين عملوا في السابق من أجل إعطاء الحياة، يعملون الآن لنسيان الحياة؟.

لا يوجد شيء من هذا القليل مع بيكاسو، ما عدا أنه يحاول أن ينسى طقوس العريضة في الخلق والإبداع. إن هي تمطر في كان، فهو يندهش إن تم إخباره بذلك: تماماً وكأنه يحكم عالماً خاصاً به، في عالم ينظم هو فيه الأخطاء حتى تتوقف عن كونها أخطاءً، في عالم تصبح فيه الأشياء والأشكال مطواعة له وهكذا فإنها تتغير شكلها وتأخذ ذلك الشكل الذي يطلبه، وهكذا فهو أيضاً يخترع مناخه الخاص به، الأعواصف الوحيدة، تقلبات الإضاءة، البحر الهادئة أو السماء التي يستدعيها في مبارزته مع صعوبة الوجود والتعب الناجم عن تلك الولادة المستمرة وهذا ما يعنيه نيتشه عندما يتحدث عن 'أمهات الرجال'. مقدسات، وهن جالسات على أجنحة على منبر خطابة لسفينة حربية قديمة عالية، وآنية ذهبية ترافق القديس. هو شيء مقس ينبتق من صحن الكنيسة الواسع الذي ينشط في الليل والذي يحمل فيه بيكاسو ضوءه الخاص الصغير جداً، تماماً مثل ما يكل أنجلو، عندما كان يرسم كاتدرائية 'سيستين'، وهو يضع شمعة على جبينه مثل قرن وحيد القرن.

وهنا أنا أشاهد فيلماً وثائقياً غامضاً حول استنبات النباتات الإنسانية، الخطوط والبقع تتحرك بالتوافق مع آلية ميكانيكية مثل تلك التي تملكها الأزهار، يجب أن تتجاوب مع شيء ما مختلف تماماً عن مظهرها والسحر المنسوب إليها .

يزرع بيكاسو نفسه حياً وينمو. هو يلقي بشبাকে ومصينته لكي يلتقط حشرات معينة والفراعات لديه لكي يصد نوعاً معيناً من الطيور.

لكن، يجب ألا أتجاوز عمل النقاد. وبما أنني الرئيس الوهمي (لمهرجان كان) أردت أن أرد على البرقية الواردة من أصدقائي الثلاثة وأعتذر عن

الظروف التي منعتني من أخذ مكاني في مقصورتهم، لكي أقدم ولائي واحترامي لعملهم.

(رسائل فرنسية، رقم ٦١٩، ١٠ أيار، ١٩٥٦)

حفلات أعراس الرمل (أنديره زوابادا)

إن الكاميرا السينمائية هي العين الأكثر حماقة في العالم، وهكذا فإن فن منتجي الأفلام هو نقب مفتاح الفن. علينا أن نفاجئ الحياة عبر نقب مفتاح. لقد فجز فريق التصوير عملاً فذاً ومفخرة في المغرب. في فيلمه يضع أنديره زوابادا عينه على نقب مفتاح، مكان أصبح مسوداً بسبب التعرض إلى الشمس. مكان ليس له نقوب مفتاح ولا أبواب: إنها الصحراء. إنه يأخذ على حين غرة - ربما قد تتخيل بأنه مدرك لأدك تفاعلاً وتأخذ على حين غرة - هذا البحر لمرعب نو الرمل الشاحب الذي يحتوي على الواحات (بساتين النخيل والتمر) التي يطلق عليها الموائئ. إليكم أنتم المعتادين على أفلام سباق ومطاردات السيارات، والطنقات النارية والجرائم لعاطفية: ليكن لديكم صبر الأرواح من الرمال. اسمحوا لهذا الفيلم الغامض ببطء وبالتأكيد أن يدخل قلوبكم.

عطيل (سيرجي يوتكيفيتش)

عزيزي سيرجي،

لسوء الحظ لم أشاهد فيلم عطيل لأورسون ويلز، وأنا أشكرك لدعوتي إلى الجلوس في مقصورتك في لمهرجان وأن تمكثني من مشاهدة فيلمك بشكل أخوي.

عشر دقائق وعشر سنين، يرد ويستلر على لمحكمة لتي هو منهم فيها بأنه أمضى وقتاً قليلاً جداً وهو يرسم صورة وجه. وعندما أسألك كم

استغرق الوقت لكي تصور فيلمك، كانت نفس الإجابة تقريباً: ست سنين، وستة أشهر.

منذ الدقائق الأولى للعمل الذي يتم فيه افتتاح الشاشة بالأيدي، مثل النباتات الزاحفة ترسم أنت بيد مثل يد 'مور' الأرجوانية العظيمة أمام أعيننا وتأمرنا أن ندسى مسرحية شكسبير، وترغمنا أن نرى هذه المسرحية كما لم نرها من قبل.

لذا نحن نمضي من مجهول إلى مجهول آخر ومن مفاجأة إلى مفاجأة أخرى حتى وتساءل إن كان عطيل سيقتل ديدمونة.

يبدو وكأنك توزع تراث ايزنشتاين الذي أوردك سراً يحاكي الطفل طيش منظم، رومانسية كلاسيكية على طريقة بوشيك، حكاية واقعيتها القوية وضعتها على نفس الطائرة كحقيقة تاريخية.

أتذكر البحار من بوتيمكين الذي انتهى به لمطاف في مونت كارلو وكتب إلى ايزنشتاين : 'كنت واحداً من الرجال تحت القماش المشمع'، بالرغم من أن حدث القماش المشمع كان مجرد اختراع.

إلى جانبك، في الظلام، كنت أود إيقاف جهاز العرض، تجميد حتى أصغر حركة يقوم بها الممثلون الذين يعملون لديك : لا أجرؤ على أن أسميهم، ما عدا أن أناديهم بأسماء الشخصيات التي يلعبونها .

وتلك الواجهة المائية البيزنطية، تلك الحصون القبرصية، تلك المعابد اليونانية، حيث عطيل، يلبس ثوب التوجا الأبيض الذي يرتديه أوديب الملك، يقفز فجأة إلى فخ الآلهة

وتلك الأمواج التي تشارك في المسرحية الدرامية يتم لف اياغو وضحاياه في رغبة وزبد الموجات. وتلك المتاهات ذات الطرق لمتعرجة لشبكات صيد السمك التي تنتهي عندها صلاحية ذلك الرجل السيئ الحظ تماماً مثل السمك وهي تضرب كالطبل على قاع لمركب، ومن ثم تحتضر وتموت، مغلفة بألوان بأقواس قزح.

وهذه الرؤوس الحمر، لها لون الغضب. وهذه الخوذات، مثل سباقت الديكة. ومن نهلية إلى أخرى، لصورة النسبية لتسر ينمو له رأسان ويتحرك على درجات بطيئة من مملكة الحيوان إلى عالم أعلام النبلاء.

هذا في الحقيقة ما يتجلى عنه فيلمك. حلم قد هرب من النوم. وهش انبثق من أحد الأبعاد من خلف أي بعد يمكن أن نعرفه، إعصار فيه المركز الهادئ الملحمي هو نظرة تلك الزوجة الشابة، وهي تخضع لقدرها ومصيرها.

البارحة مساءً، رأينا ميشيل مورغان وهو يقوم بمعجزة تصوير نمية ديفيد المرعبة، وفي هذا المساء عدت إلى نزوة الأكمة مصحوباً بالأشباح الشهيرة التي أعطيتها حياة جديدة من خلال نقل شجاع لدماء قلبك.
(رسائل فرنسية، رقم ٦١٨، ٨ أيلول، ١٩٥٦)

عاطفة جان دارك (كارل دراير)

لقد حمسنا فيلم 'المدرعة بوتيمكين' بأن تظاهر وكأنه يبدو فيلماً وثائقياً. 'جان دارك' كانت تتظاهر بأنها وثيقة من عصر عندما لم يكن هناك شيء مثل ريبورتاج أو ما يسمى التحقيق الصحفي. يبدو دراير وكأنه يصور فيلمه من خلال نظام من التلسكوبات، عن طريق كوكب طالع حيث تنقل سرعة الضوء المحاكمة المحققة بها إلى عام ١٩٢٨ - محاكمة تم ملاحظتها على كرسي، بلاط الرصيف، أو شعاع خشبي. أولئك الشهود على مسرحيات التاريخ التي تلامسنا عندما نزر الأماكن التي حدثت فيها. لم يستخدم كارل دراير زاوية كاميرا الصورة؛ إنه مساح. كل شخص يملك نفس طموحاته يصبح شرعياً، لا يمكن أبداً صرف انتباه القلب من قبل العقل. وهكذا فهو يحقق مفخرة العمل اللفظي الذي يحررنا أو يثير فينا الاهتمام في الوقت نفسه.

فالكونيتي، سذغان، آرتو... لا أجرؤ على ذكرهم: لقد قاموا بتمثيل الأفلام على سجل أعمال نظيف، أدوارهم التي لعبوها كالأرقام في الحساب

السرّيع حيث البرهان بالطريقة المجربّة هي دموعنا وأولئك الناس المذهلون المندهبون غير القادرين على مغادرة مقاعدهم. أكرّر، فقط فيلم واحد آخر كان عذبه مثل هذا التأثير العميق علىّ. وذلك كان فيلم بوتيمكين. (باريس، دار غاليمار، ١٩٢٨)

النشال (روبرت بريسون)

في صناعته لفيلم لنشال، استمد روبرت بريسون إلهامه من واحدة من تلك الهدايا التي كانت جولة بسيطة من القوة، والتي لو لم تكن كذلك لما كان كل من 'موزارت ولولي' قد أظهرنا لنا كيف أن هذه الخفة الواضحة من لمسة من هذا القبول يمكن أن تكون وسيلة للتعبير عن النفوس التي هي بسيطة وعميقة على حد سواء. يوجد مناسبة هنا لما يدعو لسوء الفهم وإلى نوع من ارتباك اللعب الخمول الذي أدى إلى أن ينظر إلى فيلم 'نون جيوفاني' على أنه عمل يجب الإصغاء إليه بنصف الأذن، ولولي' على أنه رجل شديد التأدق في ملبسه رهن الإشارة لدعوة من الأمير.

كان روبرت بريسون محقاً وبالمطلق في أن يختار 'لولي' لمرافقة 'باليه' نشال المحفظة، والقلق المريع الذي يرافق ويلازم لص المحفظة المبكئ. التمثيل الذي كان قد نجح في أن ينال الإعجاب وأن يتم انتزاعه من شخص غير مهني هو أمر معجزة : ذلك لا يجلب فقط أياد طويلة والتي ربما تعود إلى علف بيانو وإلى سرقة المحافظ ولكنه أيضاً يمنح بطله نوعاً من الإرهاب الوجودي لحيوان يطارد فريسته وهو خائف من أن يكون مطاردا بدوره. يوفر فخ الشرطة ويحمي النشال الواعد، ويعيد إلى الأذهان تلك القصة المحزنة لذلك المجرم الذي يعود كل مساء إلى مسرح الجريمة، متوقفاً أن يتم القبض عليه، ويغمى عليه من الفرح عندما يشعر أن الأصفاد في معصميه. دون أننى تصنع في عقدة القصة يرينا روبرت بريسون الإلزام المذهل الذي

يوصل السارق إلى فكّ الأسد، وقوّة الحب التي تخطّصه، على الرغم من قسبان الزنزانة.

وينبغي أن تُصور أن جميع هؤلاء الذين عشقوا أفلام 'صحيفة كاهن القرية'، وهروب رجل محكوم بالإعدام، و'سيدات غلبة بولونيا' سوف يستعجلون التصفيق لكل من الباليه والدراما المسرحيّة، على ما يبدو تبنّت كل من 'أوليفر تويست' ومول فلاندرز' كعرايين لها، أي كأم أو أب في العماد.

بوابة الجحيم (تينوسوكي كينيوغازا)

في منح الجائزة إلى فيلم 'بوابة الجحيم' نحن لم نشر ضمناً إلى أننا نرفع آيات الإجلال والتقدير إلى تجربة مؤقتة، ولكن إلى إنجاز رائع لتتويج صناعة السينما، إنجاز عمره عقود من التقليد الدراسي. العقدة، الإخراج، الممثلة، اللون - كل شيء في هذا الفيلم أعجوبة.

(مهرجان كان، ١٩٥٤)

دم الحمقى (جورج فرانجو)

إن زولا شاعر عظيم وسينمائي عظيم أيضاً. قلة من الناس يجادلون في هذه الحقيقة. بالرغم من كونه شهيراً إلا أنه يبقى غريباً في مجال عمله. القاطرة وهي تخفي في الثلج، الأحصنة لبيضاء عذد المنجم، القناة التي تفرغ جيوبها في النفق، الولد الصغير وهو ينزف تحت صور فوتوغرافية، وسكير على النار، كلّها صور سينمائية غريبة، وكثافة هذه الصور يساء فهمها، وتنتمي بشكل صحيح إلى صناعة السينما.

لقد فكرت في هذا عندما رأيت الفيلم الوثائقي المثير للإعجاب لـ. ام. جورج حول المسالخ. لا يوجد هناك حتى نقطة واحدة لا تحركنا، تقريباً وبدون سبب، يتم ذلك فقط من خلال الجمال الوحيد للأسلوب، خط اليد

البصري العظيم. بلاطبع، من المؤلم مشاهدة الفيلم: بدون شك سوف يتم اتهامه بالسادية لأنه يمسك بالدراما بكلتا يديه ولا يتجنبها أبداً. إنه يرينا تضحيات الحيوانات البريئة. في بعض الأوقات، يرفع الفيلم التراجيديا من خلال المفاجأة الفظيعة التي نشعر بها عند رؤية الإيماءات والمواقف التي لم تكن معروفة بالنسبة لنا في السابق وتجبرنا على مواجهتها والتصادم معها. الحصان، وقد ضرب على جبينه، وقع على ركبتيه، قد مات للتو. رنود أفعال العجول المضروبة العنق ملتوية وتظهر وهي تقاوم. باختصار، إنه عالم نبيل ودنيء في نفس الوقت، ينشر آخر موجة له من الدم عبر مفرش طاولة أبيض اللون، والدواقة للأطعمة الموجودة عليه لم يعد لهم أية حاجة لأن يأخذوا في الحسبان معاناة هذه الضحايا التي في لحمتها انغمست شوكتهم.

وحول طاولة القربان هذه تمتد المدينة، وتتكون من عدة بلدات وعدة قرى، لمدينة التي اعتقد أحد ما بأنه عرفها من قبل ولكن أحداً ما يعرفها بسمائها لبحرية الجنازيرة فوق ما هو غير معروف تماماً لقناة 'أورك'.

نن تتسى أبداً المركب الذي يتحرك ببطء والمزين ببطانة قماش اللينو أو الستائر في مشرحة الحيوانات المكونة من جلودها.

مرة ثانية، منتجو الأفلام لشجعان، الذين لا يضعون الذجاح في اعتبارهم ولا يحسبون له حساباً، يثبتون أن صناعة السينما هي وسيلة للواقعية وللقصيدة الغنائية، وأن كل شيء يعتمد على الزاوية التي يراقب منها أحدنا مشهد الحيلة - تلك الزاوية التي كانت تحد لنا المشاركة في رؤية فريدة للأشياء، والتأكيد على أن معجزة كل يوم تكمن في داخلها.

شاطئ صغير غاية في الجمال (إيف أليغريه)

شاطئ صغير غاية في الجمال هو واحد من أوائل الأفلام الفرنسية التي تتخذ خطوة بطولية ضد التصنيع المميت لصناعة السينما. بالكشف العنيد

عن تصاميمه، بواسطة علم التصوير الفوتوغرافي الذي يتقنه ليكون ويخفي فيه لتعب وفي قفص عال لهطول الأمطار يعرض جيرار فيليب ملامح ومواصفات طير مجروح. إن فيلم ليف ألغريه يستحق مشاهداً سوف ينسى أفكاره المسبقة حول الفيلم ويقرؤه وكأنه يقرأ كتاباً.

(٣٠ تشرين ثاني، ١٩٤٨)

سارق الدراجة (فيتوريو دي سिका)

يصاب رجل عامل بكسر. يعرض عليه العمل في لصق الفواتير، يحتاج إلى دراجة. تباع زوجته شراف السريير. يشتري الدراجة، ولكنها تسرق منه. هذه هي الكتابة البصرية التي كتبت مع الضوء والحر، مع عدسات تسجل عمل الروح بطريقة يمكن مقارنتها بالبناء الدرامي لغوغول. قصة بديهة بسيطة.

(صحافة باريس، ٢٦ آب، ١٩٤٩)

عيون بلا وجه (جورج فرانجو)

يحتاج الأمر إلى الكثير من الشجاعة لصناعة مثل هذا الفيلم، وأيضاً ربما يحتاج هذا الفيلم لكي يكون بالإمكان تحميله إلى الهواء من بيير براسو وخفة العفريت للآنسة سكوب.

لكن لفيلم الرعب سلفاً نبيلاً، ولم ينس فرانجو القاعدة الذهبية، التي هي تطبيق أقصى درجات الواقعية الممكنة من أجل تصوير والنقاط ما هو غير حقيقي.

الأمر المريع بشأن فيلم 'عيون بلا وجه' هو أننا نؤمن به.

وما هي عقوبة هذا الرجل الذي يسرق الوجوه لكي يحاول إعطاء واحد منها لابنته، بحيث أنه من خلال خطيئته بإمكان الابنة المشوهة أن تجد وجهاً جديداً؟

هذا هو حلم إيزابل، فقد أحدهم لوجهه من خلال عمل لانتقام مروّع من
القدر.

يعيش أسلاف الفيلم في ألمانيا، ألمانيا صاحبة عصر عظيم لصناعة
سينما نوسفيراتو.

كان ذلك منذ وقت طويل عندما اختبرنا لآخر مرة لشعر المظلم
والتأثير المنوم للرعب، بيوت من العذاب ووحوش خرافية من لشاشة.

كما في فيلمه المثير للإعجاب، 'دم الحمقى' لا يرتعد فرانجو عند
الحافة. يستمر في القيادة. يأخذنا بصلاية إلى أبعد الحدود التي نستطيع
أعصابنا أن نتحملها.

هوليوود

سؤال: ما هو شعورك حيال هوليوود؟ ما رأيك بالأفلام الأمريكية
اليوم؟

جواب: هوليوود هي منزل ملكي منكم بالقرع.

سؤال: هل تملك السينما الأمريكية تأثيراً مفيداً أو هل تعيق إنتاجاً
سينمائياً عالمياً؟

جواب: لا تملك السينما الأمريكية تأثيراً فعالاً على عمل مهم، لأنه
يتم خلق مثل هذا التأثير من خلال التعارض. على سبيل المثال، إن بطء
المونتاج في فيلم 'دم الشاعر' ناجم عن سرعة المونتاج الأمريكي. يتكلم عالم
الفن ويتطور من خلال روحه المفعمة بالتناقض.

سؤال: هل تأثرت أنت شخصياً بهوليوود في عملك؟ وإن كان الأمر
كذلك. من هم المخرجون وما هي الأفلام؟

جواب: يدعشني دائماً هاري لانغدون (وإن لم أكن مخطئاً، فقد حطمت منتجيه).

سؤال: ما هي أحدث الأفلام الأمريكية التي تجدها أكثر إمتاعاً؟

جواب: لقد أذهلتني أفلام ١٦ ملم التي أرسلت لي من قبل بعض الشباب، الذين يبحثون عن فرصة لأفلامهم. (دفاتر السينما، رقم ٥٤، عيد الميلاد ١٩٥٥)

السينما اليابانية

في عصرنا المحروم من الاحتفال الرسمي، لا شيء كان أكثر عمقاً بالدرجة لي من معرفة أن اليابان تعود إلى جذور ماضيها. ما يزال لفتين (الندراغون) الذهبي يحل ويفك أسلاكه المنقوفة. نشاهد بروز وحوش البحر والساموراي مثل القشريات القحمة، وهي حيوانات مائية تشبه السراطين وجراد البحر. قال لي ياباني في مهرجان كان : تعال واصنع فيلماً في بلدنا. أصبح أسلوبنا يميل إلى النمط الغربي. سيكون فيلماً يابانياً. تأثرت جداً بهذه الفكرة من حيث المنظور والمسافة. إن إقامة أسبوع للأفلام الفرنسية يستطيع فقط تقوية الصلة بين نوافعنا التي تبدو ظاهرياً متناقضة. يربطنا معاً سوية شعور مماثل من الإنسانية، الدراما، الغموض، الرشاقة البسيطة، الأشكال الدقيقة وتلك البساطة المشقة من التعقيد. ما هو النمط ؟. إنه قول أشياء معقدة بأسلوب بسيط. وعلى الرغم من أن الأسلوب الودشي يتمثل في تعقيد ما هو بسيط، فإن لا أحد يستخدم الطريقة السابقة أفضل منكم. أنا أحبكم وأحبي جزيرتكم التي لا يوجد عليها مكان لإخفاء البدائية. لخطيئة الوحيدة للشرق كانت الإفراط في التواضع، والتكليل من قدر حكمته الذاتية، وللأسف، تصديقه لحكمته.

بالأصالة عن نفسي أنحني بإجلال واحترام للأمير جنجي، الذي كل يلاحظ الثلج ينزل عن كمره، تسأل عن وجود أي شيء بهذه الروعة، وبعد أن أدرك أنه كان وحده، بكى لأنه لم يكن عنده صديق لكي يخبره عن ذلك. (اتحاد الفيلم الفرنسي رقم ٢٧، تشرين أول - تشرين ثاني، ١٩٥٣)

أسطورة المرأة

إن أسطورة المرأة هي الأكثر أهمية في صناعة السينما لأن الأدوار النسائية هي دائماً في الغالب تهيمن على الأنوار التي يلعبها الرجال على المسرح. لكن فيلماً يثير الرعب، يذكرني بما قاله موسورغسكي وهو على فراش الموت: ' في أحد الأيام، سيتألف الفن من تمثيل ناطقة'. عندما كنت شاباً، رأيت شباباً صغاراً وهم ينتظرون غريباً غاربو بعد عرض فيلم، هكذا كانت قوة حضورها الأسطورية. كانوا ينتظرون عدد نفسه الباب الرئيسي (الذي تم بناؤه على موقع مسرح فود فيل).

سوف يعدّل اللون الأسطورة. ستصبح التمثيل الناطقة، تماثيل متعددة الألوان وأقرب إلى الواقع. سوف نفقد بعضاً من غموضها.

المرأة كتومة أكثر من الرجل، وصناعة السينما تكشف الأسرار. إن العين هي نافذة مفتوحة على الروح. في بعض الأحيان أصبح صديقاً لأمثلة عظيمة في السينما. كان عقد لصداقة أدبياً. تعرفت عليهن شيئاً فشيئاً وهنّ تعرفن عليّ ويعود الفضل في ذلك إلى امرأة أخرى: إنها إلهة إلهام السينما، الإلهة الإغريقية، التي قبلت أخواتها التسع وجودها في نفس الدائرة المحكمة، قريبات من بعضهن بعضاً.

يمكن للجمال الجسدي أن يخلق عالماً واسعاً من الحب، لكن لهذا تأثيراً قليلاً. هي الروح الفردية للممثلة التي تفوز في نهاية المطاف.

أسفي الوحيد هو أن ذلك التقدّم المنوي في صناعة السينما قد يمنع الشباب من دخولهم في خوض تجربة أسطورة الأشباح العظيمة التي تخفي من المسرح والتي نتمنى أن نرى وهي تعود إلى الحياة على المسرح مرة أخرى ويعود الفضل في ذلك إلى جهاز إعادة الاتبعات للفيلم.

(دفاتر السينما، رقم ٣٠، عيد الميلاد ١٩٥٣)

الممثلون

كان ديديرو، في الحياة الواقعية ماهراً جداً في اختلاق عواطف لم يكن يشعر هو بها : كان يستطيع بإرادته، أن يحرك نفسه إلى الدموع. كان روسو يسجل الواقع. بدون شك إن امتلاك مثل موهبة التمثيل هذه جعله يؤمن في نظرية نفاق لدى الممثلين، لأنه لدينا ميول وتوجه كي نحكم على الآخرين وفق ما نحن عليه أنفسنا. لكن بينما يوجد هناك بعض الممثلين الذين مزاجهم غير قادر على الوصول إلى الحقيقة إلا من خلال الكذب، أعرف ممثلين آخرين بمقدورهم أن يلعبوا الأدوار فقط من خلال أعماق ذواتهم الداخلية ويكون بالنسبة لهم الوعي الذاتي كارثياً : فهم يمتصون شخصياتهم حتى يفقدوا أنفسهم في هذه الشخصيات التي يمثلونها، إلى نقطة يذسون عندها نتائج المشهد الذي يلعبونه مساء بعد آخر.

عليك أن تحب لممثلين كما أفعل أنا، أنا أسمح كل نقاط ضعفهم وأدرس من القلب ذلك الاستقرار المدهش في البراعة القائمة لديهم، من أجل فهم عنفوانهم وشقاوتهم، في التعامل مع العالم من وجهات نظر خاطئة من الممكن أن تضيع فيه ما لم تدرك أنهم يعتبرون أبعاده دقيقة وينغمسون فيه لوجود اعتقاد دفين لديهم بأنهم سيصبحون أكثر طولاً أو أكثر قصراً أمام أعيننا. أنا قد أضيف ذلك حتى أولئك الممثلون الذين يشتركون في التناقض مع ديديرو يخدعوننا بحسن نية الكمال والتفوق على أنفسهم في المساء الغريب عندما يجري لتحام كيانهم الخاص ويندمج بحميمة مع آليات الخداع المدسوب لديهم.

هل أنا (كما يقولون) طفل الألواح؟ ربما يكون ذلك. كنت دائماً أعبد المسرح وقد تم تشخيصي على أنني مصاب بطفحه الجلدي من الأحمر والذهبي. حالما أعبر الطابق، والأدوات والحجرات لتلك السفينة التي مزقتها العاصفة والتي هي أجنحة المسرح عندما ترفع الستارة، أحس ذلك الألم الرائع

لمقامر مونت كارلو. وأنا لا أعني مسرحاً حيث يتم عرض واحدة من مسرحياتي، ولكن أي مسرح مع أي مسرحية - فإنه سيكون النادي الوحيد الذي أزوره، إذا أعطي لي الوقت والخيار.

أخبرني 'جوفيه' قبل أيام: 'مهنتنا مهنة فظيعة. تعذبنا حتى في أحلامنا. وبعد ذلك يبدأ القلق في الصباح ويستمر إلى المساء، عندما يكون من المفروض علينا جعل الناس الموتى يعيشون. نحن مجانين!'

الناس الذين يعاملون الممثلين بطريقة مرتجلة، الذين يعتقدون أنهم يتمتعون بأنفسهم ويخرجون الممثلين من حالة التنويم المغناطيسي عند الوصول متأخرين إلى المسرح، يجب التفكير ملياً بهذه الكلمات من لممثل المشهور الذي كان دائماً يعتبر هادئاً ويعتقد أن له السيطرة المطلقة على أعصابه.

سيرج ليدو والرقص

إن النوع الشديد بلباليه هو نوع خالص جداً، ولقد شاهدت بعض الأمثلة الاستثنائية. واحد منها 'الجنرال بيزوبرازو'، الذي تتبع أسلوب سيرجي دياغنيف في لباليه الروسي، يتسكع في الأجنحة، وينقل بشكل صامت بين الجمهور المتعرج الاصطفاف من رقصات الباليه، الرشيدات ورماء النبال للأمر أيغور. واحد آخر من بين الرماء هو سيرجي ليدو، بالرغم من أنه مسلح بالكاميرا. بدون الحب الذي يشعر به تجاه كل شيء للقيام به مع الرقص، ستكون الكاميرا بدون فائدة. سيكون الأمر مجرد تصوير. وبذلك هو يحول الإثارة المحمومة إلى حجر.

في الحدث، أنه نفس قلب ليدو الذي يقود الكاميرا لمعلقة على رقبتة، مثل شبح الجنرال بيزوبرازو، فإن ليدو يطارد الأجنحة كلما ارتفع مسرحنا لمستوى الإيماء الرائع.

بخليط من عدسة الكاميرا والروح، يحصل على العديد من الصور التي فيها تتسحب الحركة من الموت. في بعض الأحيان تكون اللقطات في الفيلم أكثر إحياءً من الفيلم ذاته. في بعض الأحيان تجعلنا صور ليدو نحلم بباليه يكون فيها الوزن الإنساني معنوياً وملغى، وقوس مقدمة المسرح يصبح الجدار الزجاجي لبعض أحواض السمك الرائعة.

(الرقص، باريس، الأفعى، ١٩٤٧)

عبقرية عمالنا

لا يوجد هناك أشياء مثل المعجزات. أحدهم يقوم بها والآخر يستحقها. لا يوجد هناك مشعوذون ولا سحرة، وهذه لمصطلحات التي نستخدم باستمرار في إشارة إلي، غير صحيحة. يتم تقديم كل شيء للعمل، وكثافة التركيز هي ما تجلبه أنت له. التعب من العمل يعطي العامل نوعاً من النوم بحيث أن الشخص يسقط على قنمي الآخر. هذا للنائم المستيقظ يجعل الجمهور مرتبكاً بما أنتجه مع الأحلام.

إن الفن هو حلم مشترك. لا يصف الفنان حلمه، لأنه يحلم على الملأ. وبالتالي فهو يحتاج إلى جمهور مؤهل لكي يخضع إلى تنويم مغناطيسي جماعي وأن يتبع من يقوده إلى لنوم بحيث يغرق في واقعية الحلم نون أية معارضة من الحالة الواعية للذهن.

يكاد يكون من المستحيل تحقيق هذه لظاهرة في فرنسا، حيث الجمهور مكون من أفراد، يقاومون منعاً لاستيعابها، ويرفضون أن يشكّلوا مركباً أو أن يصبحوا منفرداً، قابلاً للاختراق.

صحيح كذلك، أنه في مجال السينما، يبقى الحلم الذي ذكرته حُلماً فردياً، ما لم يكن هناك فريق عمل : وهو، مجموعة من الفنيين والعمال الذين يجعلون الأمر الشخصي أمراً موضوعياً، فيما يمثل نوعاً من العمل في علم

الآثار، مجموعة من الحفارين الذين يساعدون رجلاً لكي يجلب شيئاً ما من الظلام المسكون في داخله - ظلام يوجد فيه هذا الشيء ويتحرر بمنتهى الاهتمام والحرص.

يقول جورج كلوزو إنه لا يوجد هناك أي تقنية في صناعة السينما : ووفقاً له، يوجد اختراع فقط. وأنا أوافق على ذلك. ولكنه يتحدث عن دورنا كحرفيين ومديرين، لأنكم تسألون ماذا سيحل بخيال واختراعات المخرج بدون وجود التكنيك، أي ما يعني القول، بدون مساعدة الفنيين. وهنا مرة ثانية نحتاج إلى تغيير علم لمصطلحات العادي.

في الواقع، بالإمكان أيضاً نسب عمل الفنيين في العمل السينمائي إلى الخيال. أنا دائماً أكون مندهشاً بإبداعات حفنة من الرجال الذين يشكلون جسماً واحداً مع رئيسهم ويصبحون يديه وروحه. بينما يكون الممثلون أحرف أبجديتنا ويصبحون أسلوب لعمل المكتوب في صور، فإن العاملين في فريق العمل، الذين هم في بعض الأوقات رجال بسطاء تماماً، يفهمون ما هو مطلوب منهم بنظرة واحدة.

هم يجعلون من المستحيل ممكناً، في لحظة. تستطيع أن تطالب منهم أي شيء مهما يكن، وتعرض عليهم أي مشكلة. وسوف يحلونها. هم لا يقولون لا. لا يتجهمون أبداً، لا يتسكعون أبداً، ولا يبدون أية اعتراضات.

هم يفكرون لذلك هم موجودون. حتى أنني أستطيع القول، باستعارة جملة بسيطة من بيكاسو، بأنهم يكتشفون أولاً ومن ثم ينظرون بعد ذلك. هم يكتشفون بسرعة الضوء. بعدئذ، وبواسطة عبقريتهم (وأنا أؤكد هذه الكلمة) يعرضون أوجه القصور في حياتنا المادية .

إما ألا يقدم الأستاذيو أي شيء ما عدا الحظيرة المعفرة بالتراب ودون أي من الآلات التي تجعل عملنا أسهل - أو، إن لم يكن لديه الآلة، يكون من غير الممكن استخدامها - أو أن نأخذ طاقمنا إلى مواقع حقيقية حيث عليهم

فوراً أن يعلقوا الضوء، ويثبتوا المناظر ويركبوا المسارات بدون إلحاق الضرر بأي شيء، كل ذلك من أجل إقامة استوديو متحرك لا يترك أي أثر خلفه بعد مغادرتنا.

يستخدم الناس كلمة 'العبقري'، بكثير من ضبط النفس. إن هذه الكلمة ليست الامتياز الوحيد للذين من أمثال غوته وشكسبير في العالم. تمتد العبقريّة عبر المدى الكامل للإنسانية. يستخدم 'ستاندال' هذه الكلمة للإشارة: إلى السهولة الرائعة التي تتحرك بها بعض الكائنات وتتصرف على أساسها. بهذا المعنى يملك عمالنا العبقريّة. أنا لا أعلم إن كانوا يقدمون خدمة يمكن مقارنتها بتلك المقدّمة في الاستوديوهات الأجنبية. ما أعرفه هو أنه، بدون ذلك اللغز في خليّة لنحل، فإن أحلامنا ستبقى، ككتاب فرنسيين، مجرد أحلام ولن تستطيع أبداً أن تولد في الزمان والمكان.

من أجل فيلم جي. أم

أكرر ما أقوله دائماً: إن فيلماً مثل فيلم 'الحساء والوحش' لم يكن ليصنع بدون التعاون الحنون لكل فريق العمل بأكمله، ابتداءً من النجم الرئيسي، وصولاً حتى الفني الأكثر تواضعاً. إن 'سان موريس' هي قرينة حقيقة حيث أريد أن أعيش وذلك لأن مهارات الصنعة فيها تتضمن إعطاء الشكل لأحلامنا. إن نجح فيلمي، فأنا أعزو هذا النجاح إلى الحرفيين والفنيين في مخابر أفلام السينما لجي. أم. الذي يتفوق عمله على لميخ. وإن لم ينجح فيلمي، فإن ما يواسيني عندئذ هو الذكريات الرائعة عن اللطف، والثقة، والإبداع، والشجاعة، والروح العالية 'التي أحاطت بي وسمحت لي بأن أحقق المستحيل. بإمكان مخابر السينما الفرنسية أن تكون فخورة بما تقدّمه.

لا يمكن إنجاز شيء جيد بدون حب

منذ أن كنت أعمل في فيلم 'الحسناء والوحش'، وجدت أن صناعة السينما هي عالم مثله مثل عالم لطفولة وأنا ما زلت لا أستطيع أن أرى نفسي في واحدة من هذه الغرف، غرف المرضى، حيث اعتدت أن أقطع صورا لصناعة صور جديدة الصقها في ألبومات.

حتى بدون تحقيقه، فإن المؤلف - المخرج يخلق جواً من تنويم مغناطيسي جماعي يكون قوياً جداً لدرجة أن أقل عامل فني يجد عالم ما وراء الطبيعة الذي يعمل عليه على أنه طبيعي تماماً ولا يفاجئه أي شيء .

يسرق تاجر وردة من وحش، بسبب هذه الجريمة لصغيرة يحكم عليه بالموت. يقع الوحش في غرام ابنة التاجر وتوافق الابنة أن تعيش مع الوحش. يتحول الوحش إلى أمير قصة الحواري الخرافية، وهكذا. ينظر رجل الكاميرا، المصور، إلى كل هذا وهو رابط لجأش غير مشوش، وكأن ذلك كان دراما حقيقية. والأكثر من ذلك يريد أن يقل هذا التواصل لنا إلى بقية أنحاء العالم وأن يخترع الآلية التي تعطي شكلاً لحلم وتجعل منه حدثاً يومياً، يحدث كل يوم.

لم أفكر أن ذلك ممكن، إلى هذا الحد، أن تشكل فريق عمل يستطيع أن يفكر برأس واحد وبقلب واحد. وهكذا ألاحظ أنا دقيقة بدقة أن سر صناعة السينما يجب أن يكون المقدرة القصوى أو الدنيا على استحضار خبراء اختصاصيين، يتحدثون مع بعضهم بعضاً ملتزمين بحماس وبشكل عاطفي للحصول على نفس النتائج. تسجل الكاميرا ما هو مرئي وما هو غير مرئي، وما تعرضه أنت عليها وما لا تعرضه. مهما تكن الموهبة، والأموال التي تصرف على فيلم، فإنه سيخدع بيئة فريق العمل الذي يقوم بهذا الفيلم. الاستوديو المملوء بالانزاعات سيجعل بيئة العمل مكاناً فظاً خشناً ويقتل من قيمته. أما استوديو من صداقة وفهم مشترك سوف يعطي الفيلم أجنحة ليحلق.

لا يمكن أن تكون حذراً جداً في تهديد الأرض. بإمكان لمركب
الكيميائي الذي تخطه أن يصبح وبسرعة راسباً قاتلاً. هل تعلم أن الأفلام
تملك مقاومة خاصة بها وأن بإمكان هذه المقاومة الغامضة لعمل ما أن تخلق
معوقات غريبة حتى إن رجال الأعمال، الذين يعتبرون الفن صناعة، ينتهون
إلى أن يعزوا هذه المعوقات إلى القدر؟

يمكن لبعض الجزئيات أن لا تعيش جنباً إلى جنب أو تختلط. يتوقف
الكائن الحي وبنهار : لا يستطيع المصور الرئيسي الحصول على لقطة،
تسقط الممثلة مريضة، يخش المختبر القيلم، وهكذا هلم جرا. باختصار،
يتدمر الداعمون من الحظ السيئ، بينما في الحقيقة أنه واحد من هذه النزوات،
من النظام أو الفوضى، التي تحكم لعمل الإبداعي.

هذه هي واحدة من عدد لا متناه من الظواهر بالنسبة لصناعة السينما،
إنها لغز أحاول أن أحله، ولكن باعتقادي أنه غير قابل للحل بدون الأشعة
السينية من الحب.

ملاحظة: تمت كتابة هذه الأسطر من أجل مجلة السينما * ومن أجل
أصدقائنا البلجيكيين، الذين إليهم أود، بكل المعاني، أن أعبر عن عمق
امتثاني. أفكر بعض الأحيان في بلجيكا أثناء عملي، وبالترحاب الذي أستمتع
فيه هناك، وكيف يمكن أن أستحقه.

(المراجعة السينمائية عدد رقم ٥، ١ شباط، ١٩٤٦)



من فيلم دم الشاعرة - لي ميلر



من تصوير فيلم دم الشاعرة



فيثوم دم الشاعره - اديك ريغورو



فيثوم دم الشاعره - اديك ريغورو (إلى اليسار) ولي ميثلر (إلى اليمين)



اثناء تصوير التسر ذو الرأسين - جان كوكنو (إلى اليسار)
وايفون دو بريه (إلى اليمين)



التسر ذو الرأسين - جان كوكنو وجان ماريه



النسر ذو الرأسين
ايدويج فيولبير وجان ماريه



التسر ذو الرأسين
ايدويج فيوليدروجان ماريه



‘الآباء الرهيون’ - جان ماريه



‘الآباء لرهیبون’ - ایفون نو بریه و جان ماریه



‘الآباء لرهیبون’ - جان ماریه، جوزیت دای و مارسیل اندریه



الحسناء والوحش - جوزيت داي وجان ماريه



أثناء تصوير أورفيه - جان كوكنو (في الوسط) وماري داي (واقفة، إلى اليمين)



أورفيه - (من اليسار إلى اليمين) جان ماريه،
ماري داي وفرنسوا بيرير أورفيه



أورفيہ - جان ماریہ



تصویر فیلم 'العودة الأبدية' - جان ماريه،
جان كوكنو ومادلين سولون



العودة الأبدية - (من اليسار إلى اليمين) جان ماريه ومادلين سوثون



مادلين سوثون
وجان ماريه



فیلم روی پلاس - دانیل داریو و جان ماریه



‘الأولاد المرعيون’ - ادوار ديرميه، رينيه كوسيمو ونيكول ستيفان



البارون الشيخ - جان كوكنو



وصية أورفيه - جان كوكتو



وصية أورفيه - هنري كريميو (اليسار) وجان كوكو (اليمين)



جان كوكو في موقع تصوير فيلم 'وصية أورفيه'

III شعر السينما

إن أستوديو السينما هو مصنع لخلق الأشباح. السينما عبارة عن لغة الأشباح التي يجب أن نتعلمها. إنه أمر لا يصدق بالنسبة للشاعر لكي يعرف هذا. في اليوم الذي يفهم فيه المخرج أن دور المؤلف ليس مقتصرًا على النص، أي على كتابة النص، - إنه في اليوم الذي يكشف فيه المؤلف نفسه - عندئذ فإن اللغة لمينة للسينما ستصبح لغة حية .

(ألبوم السينما، ١٩٤٣)

دم الشاعر

سواء كان في سينما أم لا، فإن للفن وجهين. إنه إما أن يكون فناً فاعلاً ونشيطاً، كنوع من الصحافة السامية، التي تهدف إلى تقديم نوع من الخدمات للمجتمع، أو أن ذلك الفن الذي يكتفه الغموض، المخبأ، نوعاً من المتفجرات الموصولة بفيتيل، تبدو للوهلة الأولى ترفاً فضائحياً، ولكنها، على المدى لطويل، تمثل الوجه الأكثر خلوداً للأمة. صناعة السينما، الشكل الأكثر سراً للفن، لا يتمتع عادة بشعبية الجمهور خارج الظل (أعني أولئك الذين يخفون لكتب بتوزيعات صغيرة ومسرحيات في عروض منفردة)، ذلك لصعوبة الوصول إليها والنفقات المدمرة الناجمة عنها، ولأنها تحتاج إلى استعادة ضخمة وآنية لهذه النفقات - صناعة السينما، هذا السلاح للشعراء المتميزين فقط نادراً ما تتجو لكونها تستعمل بطريقة مقدر لها أن تستعمل

بها. لا يوجد حرية في هذا المجال من الحرية الكاملة! وعندما يستخدم شعراء عظام مثل شابلن أو كيتون هذه الحرية، فإن عندهم الوحيد هو إثارة الضحك. إن كان عليهم توجيه نفس القوة نحو الدراما وإن أصبحت أفنتهم تخدم التراجيديا بدلاً من متطلبات السخرية سيتحول ضحك الجمهور إلى عنف بدائي، وحشي يأخذ مكان التصفيق.

تتحرك صناعة السينما أبعد فأبعد عن محرك السيرة في محاولة منها لتكون مثل المسرح، مسرحاً كئيباً، زائفاً لا يستخدم لغة الاسبيريتو الخارقة للصورة. (اللغة الدولية المبتكرة بنيت على أساس الكلمات المشتركة في اللغات الأوروبية الرئيسية).

مشاهد مثل تلك مع البقرة أو قاطع التذاكر في فيلم 'العصر الذهبي' لبونويل ربما يمكن اعتبارها الحدث الرئيسي: ظهور الخدع التراجيدية. أنا لا أشك أنه سيتم استقبال هذا بضحك مكرر خبيث، ولكنه موجود، ومع ذلك، لا شيء سيوقف الآن جريان النهر الأسود الذي يصب منها.

هذا هو إذن الدور الحقيقي الذي يجب أن يلعبه الراعي. لا يكون الراعي هناك لدعم استثمارات لعمل جيد، لكن لدعم الأعمال الرديئة، بعض الأعمال الرديئة، أفضل ما يوجد، النجاحات الطويلة الأمد، الأرباح الغامضة التي هي خلف متناول محافظ الجيوب الصغيرة الجافة وتبقى الامتيلز الحصري إلى من هم حقاً أغنياء. أولئك الأغنياء بالقلب والمال أيضاً.

هذا هو المثال الجيد المقدم من قبل: كونت وكونتيسة نوييه. اسم عظيم وثروة عظيمة لا تبحث عن بقعة ضوء وشهرة عالم الأزياء، ولكن تعبرها وتتجاوزها إلى الظل حيث يعمل الفنانون، هذه الأسماء التي تحب الفنانين، تتعرف عليهم وتصفق لهم، والذين لا يجدون طريقة للتعبير عن أنفسهم وبحرية من أي مصدر آخر.

ولهذا السبب قبلت عرضهم بعد أن كنت قد رفضته لعدة مرات. بالرغم من لطف الشركات الضخمة، فإن أقل قدر من التهذيب البسيط يستلزم منا ألا

نجبرهم على أن يتحملوا عبء حمل المخاطر وأن يكونوا متعلقين بخصوص العمل الذي نقوم به من أجلهم. هنا، لا يوجد تعقل، يغلق الشركاء المساهمون أعينهم، يصدّون آذانهم ولديهم ما يكفي من الأباقة ألا يسببوا الإزعاج للعمل في الاستوديو. المفاجأة ستكون جيدة، مهما تكن، حتى إذا كانت تجرّ إلى الأسفل لوم المجتمع العصري، الذي في وسطه يوجد أولئك الذين يقدمون الرعاية لأعمالنا، يتعرضون للتسخيف، للتسخرية وأسوأ الإهانات، وهم يعاونون بهوء إلى دور مجهول في لصالونات النكبة التي يمكن فقط أن تعظمهم وتجلّمهم.

‘دم الشاعر’ فيلم بكل ما تحمله الكلمة من معنى بالنسبة لشابلن، هو توثيق واقعي حول أحداث غير واقعية. الأسلوب أكثر أهمية من العقدة ونمط الصور يسمح لكل شخص لكي يكتف نفسه ويقرأ الرموز كما يريد: لأنّ فرويد كان محقاً عندما قال، في مقدمة ‘المقامر’، لا يحتاج الفنان للتفكير بأشياء ستحتل تدريجياً الموضوع الأساسي لعمله.

(لو فيغارو، ٩ تشرين الثاني، ١٩٣٠)

الحسنة والوحش

لا أعتقد أن هناك أي عمل أكثر إمتاعاً وأقل رتابة من الفيلم الذي يصنعه مخرج. ما هو المخرج؟ بعد العمل الذي قمت به خلال الأشهر القليلة الماضية، أدركت أن المخرج هو فريق عمل. يتشكل دورنا في مجموعات، المحبة، والإمتاع، والإبقاء على تلك الشعلة حية والتي بدونها القطات التي نصنع لفيلم ستصبح مجرد رماد.

في بعض الأحيان، وفي خضم تلك البدعة العظيمة التي يقدمها الضوء هناك الضوضاء والفوضى، وأنا أتساءل إن كنت أنا من الذي أدلر العمل، أو أن العمل هو من يوجهني، يجعل بشكل غريب الخطي نحو منحدر حاد.

كلمنت يدي اليمنى، إبيريا اليد اليسرى، أليكان، المصور، مساعده تكويت، 'وسيل'، مساعدتي في النص، بيرار الذي يحول وينقل الأثاث والأزياء، آلبو المصور - كلهم يمنحونني لشعور بأنهم موضع الحركة بواسطة أعصابي واهتزازاتي. ولا نغفل هنا ذكر الممثلين، وبشكل رئيسي جوزيت داي وجان ماريه والذين حاولت أن أؤثر فيهما بأقل ما يمكن، ذلك لأن الجو الذي يستوعبانه إليهمها ويمنعها من أن يضل الطريق.

ولكن ما هذا الصراع! إنه صراع ضد الكهرباء، تكسير مصابيح مقوسة، ضد الأمراض الخفيفة الغادرة التي يسببها التعب، ضد الماكياج المتهاك، نظام صوتي يسجل أصواتاً متداخلة، ضمير كبير المصورين الذي يريد أن يعدل ويكثف الإضاءة، التجهيزات الفقيرة من الناحية الفنية بحيث لا تسجل المقارنات. إنه صراع نقيّة بدقيّة، وهو يستغرق - لأنه عندما تدلر الكاميرات، يتوقف قلبك بين كلمتي 'أكشن' و'قطع'.

لا ينتمي الفيلم إلى الماضي ولا إلى الحاضر ولا إلى المستقبل. إنه محصور بالوقت الذي يملكه هو، والذي هو خارج إطار التحليل.

أما فيما يتعلق بالحوار، فأعتقد أنه لا يجب أن يلعب أيضاً دوراً كبيراً وأن بإمكان الفعل أن يحل محله للمفعة ومصلحة العمل.

لكن من أجل ضبط النفس هذا لا بد من الاسترشاد من قبل الإيقاع الداخلي للقصة. في 'سيدات غابة بولونيا' كنت فقط مجرد خادم لروبرت بريسون، الذي أراد أن يكون الحوار جافاً وقريباً من أسلوب ديديرو. كان فيلمه فيلماً معاصراً، ولهذا كان علي تحويل اللمط، ولسوء لحظ احتفظت بجمل قليلة من ديديرو. السطر الوحيد الذي أعيد إنتاجه بنقّة لم يكن لديديرو، بل ليبيير ريفيرناي: أتى هذا السطر من مسرحيّة لم يتم تمثيلها على المسرح بعد - 'لا يوجد شيء آخر مثل الحب، يوجد هناك براهين على الحب فقط. براهين يتم الدلالة عليها في فيلم' سيدات غابة بولونيا، بمثابة تحية إجلال وتقدير إلى شاعر عظيم وصديق عظيم.

يوجد القليل من الكلام في فيلم 'الحسناء والوحش'. إنها قصة خرافية. يجب أن تبدو الشخصيات وكأنها توصف من قبل المؤلف أكثر من أن تصف ذاتها. الصمت، الموسيقى، الريح، والأثواب كلها ستكمل المغامرة الرائعة التي أضافتها السيدة لوبرانس دو بومون إلى روايات 'بورو' في لنسخة التي نشرت في مكتبة بيبليوتيك روز.

لم تقدم فرنسا أبداً اعترافاً كافياً بالمساعدة المدهشة التي قدمها لنا المصورون وفنيو الإضاءة في السينما. هؤلاء العاملون السعداء والجدّيون، الذين هم مثل الحجر لثمين يسبقون الزمن والمحملون جواً هم ردنا على جهاز الأرغن الكهربائي في هوليوود. يجب فهم هذه الحقيقة، وإدراكه على سبيل المثال، يجب علينا أن لا نعامل قادة الفرق الموسيقية الحقيقية الذين لهم شهرة وكأنهم مجرد فنيين. إن قائمة الإصلاحات الضرورية طويلة جداً.

يجب علينا أن نكون مثل الأطفال فقط الذين يعرفون سر اللعب مع الألعاب والدمى المؤقتة بطريقة تصبح فيها من أفضل أنواع الدمى والألعاب في العالم.

(كارفور، ١٩ تشرين أول، ١٩٤٥)

أنا لست مصدوماً بالانتقادات الكثيرة التي يتعرض لها فيلمي 'الحسناء والوحش'. كنت أتوقع هذه الانتقادات. إضافة إلى أنني معتاد عليها. معظم هذه الانتقادات مبنية على نقص في البعد والمسافة ومن السرعة التي عودت فيها صناعة السينما العيون والآذان لكي ترى وتسمع الأشياء بشكل ارتجالي، بينما تتطلب مثل هذه الأمور تركيزاً أكثر عمقاً، وأيضاً من حقيقة أن أسلوب الأساطير الفرنسية قد أصبح منسياً. واحدة من المقابلات المعتبرة التي تقدمني كانت بشأن إسناد الدور الثلاثي الذي لعبه جان ماريه، لهذا يجب أن أشرح هذا الأمر.

يوضح الدور الثلاثي، أي لعب دور ثلاث شخصيات، البساطة في عالم الخرافة والجن، ولماذا هو الآن يبقى بعيداً عن عالم الإنسان. الجنيات

(التي تعمل في فيلمي من خلف حافة الشاشة) تلاحظ أن 'الحسناء' انجذبت إلى 'آفينان' شاب لا يستحقها. تعتقد الجنيات أن الحسناء سوف تحب الوحش إذا بدا الوحش وكأنه يشبه 'آفينان'. وتعتقد أنها تعاقب آفينان، الذي يحاول أن يقتل الوحش بأن يعطوه قبح الأخير. تعتقد الجنيت بأنها تكافئ الوحش والحسناء وذلك بإعطائه جمال ووسامة آفينان مع نبل الوحش، إضافة إلى ذلك - فإن مثل هذا الخليط لمزيج سوف يكون أمير أحلام الحسناء. بالجنيات الساذجات !

مثل فتيات عام ١٩٤٦ اللواتي كتبن لي بعد مشاهدة فيلمي، أن الحسناء تفضل الوحش على الأمير. 'هل أنت مسرور؟' هو يسألها وهي تجيب 'سوف أعتاد ذلك'.

ولكن هذا الزواج ممكن وذلك لأن آفينان، الوحش والأمير هما واحد ونفس الشخص. وإلا فإن الحسناء ستهرب بعيداً من ذلك الغريب الوسيم. هناك غموض عظيم وسر يجمع الرجال الثلاثة الذين يتقربون منها، وبدون هذا السر، سيكون هذا الفيلم مجرد كتاب سطحي للقصاص الشعبية فقط.

يشير الناس إلى ببطء الفيلم. لكن، إن لم تستطع صناعة السينما أن تحيط بالبطء فإنها لن تكون فناً. إن البطء في فيلمي ليس بطئاً، لكنه إيقاع. بينما أقوم بانجاز فيلم، أدندن لنفسي باستمرار الرقصة الكلاسيكية للراقصة 'لوي' في فيلم 'السيد البرجوازي'. جاذبيته، اختزاله، جديته الفردية تظهر نوعاً من الرعب المقدس، يحملي بعيداً جداً في الزمن ما يفعله في الفراغ فيلم وثائقي حول الرقص في جنوب أفريقيا.

يجب ألا يفكر النقاد في صناعة سينما على أنها للترفيه فقط: يجب أن يعودوا مع الفيلم إلى الخلف ويدرسوه، ولو، في حالة فيلمي فقط ذلك من أجل اكتشاف الخلفية الرائعة لموسيقى 'أوريك'، لملاحظة معجزة الحركات الملائكية التي تؤديها جوزيت ناي وعظمة ضبط النفس التي يعبر فيها جان ماريه عن معاناة الحيوان لمخلوق مغرم يلعب نوره. كل هذا، إضافة إلى

أسلوب موليير الذي تتبعه الأخوات، والتوازن الذي تم تحقيقه بين أعضاء هذه العائلة، والعمق الجديد لصور أليكان، وأشياء متعددة أخرى كلها بقيت وراء قبضة أولئك الذين يجب أن يدلوا بالشهادة أمام الاتهام الموجه ضدنا لعدة قرون.

كيف يمكن للجمهور الحقيقي والقلوب الأكثر بساطة أن تستطيع قراءة كل هذه الأسرار كما وكأنها في كتاب مفتوح ويتم لكتابة حولها في عدد كبير من الرسائل التي ترد إلينا أن تصنع شهرة الناقد؟

هذا هو الجمهور الذي أتوجه إليه لكي أعبر عن امتنلي له.

لدى الممثل وظيفة رهيبية تتكون من إلغاء أعماله لإعطاء تسهيلات للجمهور. كلما عظم الممثل كان عمله واضحاً وكلما بدا وكأنه يعيش نوره ويمتله قل إدراك لمشاهد بالجهد الكبير الذي يقوم به. إن المسرح عالم واحد، خشبة المسرح عالم آخر. تفصل هذين العالمين صفوف الأضواء في المسرح، منتهية ومحاطة بالغموض مثل سيف كبير الملائكة. عندما ينتهي العرض، تشكل الستارة حاجزاً ومانعاً مطلقاً، يقطع أمواج الجمهور المنحسرة، جمهور لا يلتفت إلى الخلف ولا يلقي أية نظرة إلى الخلف صوب الأجنحة التي كسرتها العاصفة، المذيئة بالقنوين، المشبهين بالسفينة المحطمة ذات الأمجاد، الحبال المتشابكة والأشباح المنقلبة .

وراء الكواليس في المسرح، مثل أرض استوديو الفيلم، ليس هو الممكن اللطيف الذي يمكن للمرء أن يتصور، لكنه مصنع صغير تتجمع فيه العواطف، ويتم إعادة صناعتها كل مساء. كم هو كم الانضباط هنا؟ سوف تتواصل كل هذه الوسائل المثيرة للإعجاب بالتقويم المغنطيسي كل مساء مع المسرح والشاشة مع شخصيات من الظل، الحبر والورق.

عندما كنت أكتب 'الحسناء والوحش'، حاولت أن أصنع الفيلم الذي كنت أتصوره في وقت كنت ما أزال صغيراً جداً لأن أذهب إلى السينما أو المسرح - من السفرات لغامضة لوالدي والبرامج التي تركوها في غرفتي.

في فيلم 'الحسناء والوحش' تماماً مثل فيلم 'الآباء الرهيبيون'، كانت نصيحتي الوحيدة لجان ماري أنه، بعد قراءة دوره، يجب أن يلعبه مثل هؤلاء الممثلين الذين لم يرهق قط وأن يحاول أن يكون لديه صورة نهائية عن سحرهم. بدون شك، يعود الفضل إلى طريقته في التمثيل بمثل هذه لطيفة الرائعة وهذا الإفراط، عند الحدود القصوى لطاقاته، وبباعتنا بحدّة الانفصال عن أسلوب التمثيل 'العصري'. بالطبع، يعود نجاحه في مسرحيتي وفي أفلامي إلى مواهبه الفريدة. ولكن هذه المواهب الطبيعية اكتملت في رغبته التغلب على العادات القديمة في أن يختار صعوبة المراس لحيوان أخرق وتوحش حيوان بري مفترس. اعتقد العديد من الناس بأن الأدوار لاءمته، تلك بالسماح له بإتباع نزعته الطبيعية. هذا خطأ. لا يوجد ما هو أصعب على ممثل من أن يفسر ويشرح الشخصيات التي تشبهه. 'عندما لعب نور أم'، اعتادت ريجين أن تقول لي 'علي أن أفسى أمي أم وأني أحب ابني وابنتي'.

(من أجلكم، رقم ١٥، ٢٣ تموز، ١٩٤٦)

قال بول إيلوار، لكي تفهم فيلمك، عليك أن تحب كتابك أكثر من سيارتك. بعد هذا، لا يوجد الكثير يمكن قوله. لكن بما أن الفيلم مثير للجدل وقد قرأت العديد من المفاهيم الخاطئة بشأنه، فقد قررت أن أقدم بعضاً من الإيضاحات القليلة. الأديب الفرنسي مريض جداً. إنه يلتهم الأديب الأمريكي المترجم بشكل سيء، والذي لا يمكن هضمه : سوف يندهش الأمريكيون عندما يكتشفون، كيف أننا قمنا بتمجيد أعمال يعتبرها الأمريكيون أنفسهم أقل شأنًا ولا يعلقون عليها أية أهمية. يجب ألا نكون قساة لأنه غالباً ما يحدث العكس وربما يقبل الأجانب ويقرنون الكتب الفرنسية التي نحن أنفسنا لا نعطيها الاعتبار العالي.

وعلاوة على ذلك، ما يجذب المتحلقين في يومنا هو لنوع الرديء ذاته من الترجمة في هذه الكتب الأمريكية التي تلقى إقبالاً من ميول متزايدة لقراءة نص بسرعة وبسطحية كبيرة، باحثين فقط عما هو مثير للصور الذهنية.

من الواضح أن فكرة ما هو مثير للصور الذهنية ليس له نفس الفعل من دولة إلى أخرى، وأن الأشياء التي تبدو طبيعية تماماً بالنسبة لنا سوف تبدو استثنائية وفوق العادة بالنسبة للأجانب. أنا أعزو هذا النجاح إلى الاختلاف في وجهة النظر، على سبيل المثال، الغربيون في فرنسا وفيلم 'زوجة الخباز' لبايول في أمريكا. ربما أضيف أنه في فرنسا، حيث لم يعد الناس يشترون الكتب (أصبحت هذه الكتب إما غالية جداً أو نادرة جداً)، إن هناك هوة حقيقية قد فتحت بين الأس واليوم: المذهب الطبيعي الذي تأسس في عام ١٨٨٩ من قبل الأخوين 'غونكور' ومن قبل أنطوان ذلك بعد أن تمت الإطاحة به قبل المذاهب الرمزية، والتكيبية، والدادائية وأخيراً السريالية، وقد بدأت بالازدهار مرة أخرى من حالة الخراب، وجيل شاب بأكمله، غير مدرك لذلك، يعتقد أنه اختراع شكل فني كامل، جذب لدرجة كبيرة لأنه يتطلب جهداً أقل.

وقد شاهدنا مؤخراً بعض الأمثلة الغربية تماماً عن ذلك. دعونا نقتبس مثالاً واحداً. الأفلام الإيطالية الأخيرة التي تلقى التسخيف والإهانة في إيطاليا، تبهجنا وتسحرنا بأغانيها من المدرسة الطبيعية. هو نوع حقيقي أكثر من الحقيقة: وفيلم: 'البيرة' لروسيليني هو الأكثر شيوعاً.

كان ذلك بسبب فيلم 'البيرة' في حالتي، وفيلم 'دم الشاعر' في حالة روسيليني، قررنا أن نتعاون لنصنع فيلم 'الصوت الإنساني' مع مدام ماغانني التي لعبت فيه الدور الوحيد والمثير للإعجاب. تمر السيدما الفرنسية بأزمة غريبة جداً. مرةً اعتبر لمنتجون بأن بإمكانهم تسخير الذكاء وحتى الشعر لمصلحتهم بمساعدتنا. لكن دائرة توزيعنا الضيقة والزيادة في التكاليف، في

حين أن ثمن تذاكر مقاعد السينما بقيت على حالها، الأمر الذي دفع برجال الأعمال في السينما وبشكل تدريجي لكي يصبحوا رعاة لها - كما تتوقعون رعاة مترددون وسيئو المزاج.

في الوقت الحاضر، أي فيلم يرتفع إلى ما فوق المتوسط فيما يخص الأسلوب لا يستطيع أن يحقق الربح في فرنسا، ما عدا في حالة بعض المشاريع القليلة الواسعة النطاق والمميزة، يفشل ناتج المردود وتعلق الاستوديوهات أبوابها .

إضافة إلى ذلك، يواجه الشاعر مشكلة رئيسية في العمل لسينمائي ذلك بسبب العائدات الفورية التي تتطلبها صناعة السينما.

يستطيع الكاتب أن ينتظر. بالإمكان تبديل المسرحية. لكن يجب أن يكون الفيلم مقبولا من قبل جمهوره، وإذ لا بد من لجمع بين قوى عدة تسمح لنا صد وجذب في آن واحد وفي الوقت نفسه. تزعج الطرافة دائماً النقاد والجماهير، الذين اعتادوا على فناعات معينة من خلال الكسل، ويتم إيقاظهم من نومهم بالطريقة الأكثر خشونة وإزعاجاً لأننى خروج عن هذه الصيغ.

الأمل الوحيد لفيلم هو أن يكون الجمهور أقل صمماً وعمي من النقاد أو يذبحني أن أقول، أكثر شبهاً بالطفل وأكثر استعداداً للسيطرة عليه، ربما لاطاعة لذلك في حق النقض الصادر عن قضاة المسائل الأدبية، وكما حدث في 'الحسنة والوحش'، فإن الجمهور سوف ينظر بعين البراءة والحب إلى ما كان مخفياً من ومضات أفكار المتفكرين في رأس المال.

باختصار، عندما قررت أن أصنع فيلماً كان من شأنه أن يكون قصة خرافية، اخترت الأقل خرافة من جميع الحكايات الخرافية - وأقصد بها واحدة من شأنها أن تأخذ الاستفادة الأقل من الفرص التي توفرها تقنيات السينما الحديثة - غني عن القول أنني كنت أعرف أنني ذاهب ضد التيار، ومرة أخرى، أرفض الموضوعة.

بدلاً من الواقعية، أردت أن يحل محلها الرؤية المجردة والخام
لشخصيات من موليير (في بداية الفيلم)، وفي مكان ما يعتبره الناس التراكيب
وتقنيات أخرى، وقد عفا عليها الزمن.

كانت الفكرة السائدة للعمل أن يكون استمراراً للنوع الذي تسعى النساء
إليه، دون أن يعرفن ذلك، في حين أن هناك اعتقاداً أنهن يغيرن الحب،
وساذجة من الجنيات (أو من اخترعهن)، وكان الاعتقاد أن هذا الأسلوب
يصبح مكتملاً إذا حصل على الجمال لتقليدي. كان هدفي أن أجعل من
الوحش إنسانياً جداً، جذاباً جداً، ومتوقفاً بذلك على الرجال حتى أن تحوله إلى
أمير الوسامة والجمال كان خيبة أمل كبيرة للحسنة، ذلك بمعنى إن إجبارها
أن تقبل زواج المنطق والمستقبل يتلخص في الجملة الأخيرة من قصة
خرافية: 'و كان لديهم العديد من الأطفال'.

لذلك اضطرت أن أخذل كل من جمهوري والحسنة في نفس الوقت،
أقنعت وبمكر، المصور الرئيسي الذي يعمل لدي، أليكان، لكي يصور جان
ماريه على أنه الأمير، في أسلوب عديم العاطفة وغير مشوق ذلك من أجل
تحقيق الفيلم بنجاح. وهذا ما فعلناه.

كان هناك الكثير من الرسائل من النساء، والفتيات والأطفال، أرسلت
إلي أو إلى الممثل الرئيسي، كتبت عام ١٩٤٧، تشكو كل هذه الرسائل من
هذا التحول، وتعرب عن أسفها لاختفاء 'الوحش المسكين'، الذي كان يروّعهم
في ذلك الوقت عندما كتبت السيدة لو برانس دو بومون القصة.

عندما نشرت السيدة لو برانس دو بومون 'الحسنة والوحش' كانت
معلمة الفقراء في انكلترا، وأنا تخيل أن القصة أتت في الأساس من اسكتلندا.
يعرف الأنجلو - سكسونيون كيفية التعامل مع الإرهاب ومع ما هو
غريب وشاذ أكثر من أي شخص آخر، وكثيراً ما كان يقال، إنه كان هناك في
انكلترا لوردات، الأبناء الأكبر سناً للعائلات الكبيرة وورثة للألقاب، أولئك
كانوا وحوشاً مخبأة في بعض الغرف في القلعة.

لديّ آمال كبيرة أن يستطيع الأمريكيان فهم هذا الأمر، وذلك لثلاثة أسباب:

١- أمريكا هي بلد إدغار آلن بو، بلد لجمعيات السرية، والصوفيين والأشباح، وحيث الألمان الموسيقية الرائعة هي المسألة اليومية.

٢- الطفولة أكثر انتعاشاً ونقاءً هناك ومحافظة بشكل أفضل في الحالة المعنوية للرجال أكثر مما كانت عليه في فرنسا، حيث بدأ الرجال بشكل متعمد بفقدان هذه الحالة لأنهم يعتبرونها ضعفاً في الشخصية.

٣- الأشياء التي تؤثر في الأدب الفرنسي من أمريكا أصبحت بالفعل قديمة وعفا عليها الزمن في أمريكا نفسها ويبحث الأمريكيون عن شيء مختلف عما يدهشنا، ولكن لم يعد يدهشهم البتة.

بشكل عام، هذا ما دفعني إلى خوض تجربة لن أكررها، ذلك لأن التجربة يجب أن تكون فريدة من نوعها، وأود أن أقوم ثانية بمقارنة هذه التجربة بإطلاق لبذرة التي تسقط على أرض مواتية أو غير مواتية للزراعة ثم تنجرف حيث تريد.

ما يتعين علينا أن نسمعه هو أكثر بكثير من مجرد صوت. هذا هو الطريق كله الذي سافر لصوت عبره، إنه كل لطريق المظلم عبر الكائن البشري، معقد مثل البوق الفرنسي. باختصار، ما يجب أن نسمعه يجب أن يكون صدى لصوت القلب وأن يحمله إليك، حتى يصبح مسموعاً ومرئياً، كما هو الأمر في فيلمي القديم 'دم الشاعر' حيث يسمعه لجمهور وهو يملأ المسرح ويراه وهو يرفع بتلايب لبطل في الوقت المناسب مع إحراز الفوز.

من أجل ما يعبر عنه هذا الصوت الذي هو حزني الكبير لكوني لست موجوداً في براغ، حزني لكوني في مكان آخر بينما هو يتحدث إليك، حزني في عدم التمكن من أخذ نيزفال، وهوفميستر، وكوبسكي باليد، لكي أصفاهم ولأجعلهم يعرفون عن طريق اللمس، كم كنت أرغب بحرارة أن يكون لقاءنا

قد تم وكم أنا على مضض اضطررت إلى لتخلي عن هذا اللقاء بسبب عملي!
هذا هو العذر الوحيد الذي أستطيع أن أقدمه لتبرير غيابي : هذا العمل الذي
يستعبدني، لا يغادرني أبداً، يعطيني الأوامر باليد ولا يعطيني 'فرصة' لتحقيق
تمنياتي أو متعي.

لقد حاولت أن أقنعه بأن براغ كانت مكاناً للعمل وأني سوف أزور
المصانع حيث استطاعت صناعة لسينما أن تضع أحلامنا في علب، حاولت
أن أقول له - هذا العمل - إن روعة مدينتكم ستكون نقطة انطلاق لمشروع
جديدة، ولكن لا شيء يستطيع أن يقنع هذا السيد الذي نخدمه، الذي يسخر منا
ولا يتنازل أو يتكرم علينا بالإصغاء.

أعرف أن فيلم ' الحساء والوحش' هو أيضاً صوتي الذي سوف
تسمعونه وأنه وراء الشاشة، سأكون أنا الراوي والقاص للحكاية، إنني أردت
أن تمثل الشخصيات فقط إلى حد تنتمي فيه إلى الكلمة. في مدرك أذكّم
ستفهمون أن هذا الفيلم هو على العكس من ما يسمى الصناعة السينمائية فيما
يتعلق بالأسلوب وأنه يحاول أن يعبر، بأي ثمن، ورويداً ببطء فقط، كما هو
مطلوب من قبل طفل فطن وصعب، أفعال بسيطة جداً فقط، لتي شعرها ليس
له علاقة بي كما هو الأمر بما يفعله تحريك لطاولة أو قلبها مع الحرفي الذي
يصنع لطاولة.

أدرك أذكّم سوف تلاحظون كم كنت مقتصداً بالكلمات وأذه، إذا كن
الفيلم الذي أقدمه لكم وراء حدود إمكانيته فإن لفضل في ذلك يعود إلى سر
في التحول وتبدل الهيئة.

في الواقع، بماذا تفكر الجنيات لسانجات - أو من اخترعن ؟ أفينل
وسيم، الوحش قبيح، أفينان ولد سيء، الوحش وحش جيد. إن خليطاً من
الاثنين سيجعل الحسناء سعيدة بواسطة وجود الكائن المثالي: الأمير الساحر.
هذا ما تعتقده الجنيات.

هن على خطأ، وأنا متأكد أنكم سترون كيف أن لحسناء أدركت بحواسها عيون الوحش في آفينان وأدبت الوحش، وكيف أن الأمير الساحر أفسد السرور والسعادة، وهكذا كان عليها البدء بتأسيس عائلة، كما تقول الرواية الأسطورية، أن يكون لديها الكثير من الأطفال.

منذ أن كنت طفلاً صغيراً وأنا مفتون برواية 'الحسناء والوحش' التي كانت بجانب قصص 'يورو' تحت الغطاء ذي اللونين الأحمر والذهبي في مكتبة 'ببليويك روس' أو 'المكتبة الوردية'.

وجدت أن ما هو خارق عن الطبيعة طبيعي تماماً، وما زال كذلك. لقد قمت بصناعة هذا الفيلم دون استخدام أي من الحيل أو الخدع. كان يجب أن أكون وحشاً لكي أصف معاناة الوحش، وكان ما منحني المدح اللطيف الذي كاله لي شاعرنا بول إيلوار : 'لكي تفهم هذا الفيلم، هو قال 'يجب عليك أن تحب كذبك أكثر من سيارتك'. ليس هذا هو الحال دائماً في لمسارح عندما يكون الفيلم في بداية تجربته؛ فيما بعد يلتقي مع العقول التي تصنعه فقط. ولهذا السبب أنا آسف لأنني لست مع هذا الفيلم في براغ وأشاهده بنظرة جديدة، في الظلام، بجانبك.

أنريه بولف، وداربون، والممثلون العاملون معي، وطاقم العمل (نفس فريق العمل الذي صنع فيلم 'معركة لسكة الحديدية') ومصمم الموقع الذي يعمل معي كريستان بيرار والموسيقي جورج أوريك جميعهم يهدونكم السلام. والآن، أغلقوا عيون الذكاء التي تطلق الحكم مسبقاً واقتحوا عيون القلب التي لا تفعل ذلك. اندمجوا. لدي قصة لأروبيها لكم. (تسجيل لعرض فيلم الحسناء والوحش في براغ).

أصدقائي البلجيكي الأعزاء،

لديكم الحسناء ولديكم الوحش. الحسناء هي فتاة ريفية متذكّرة في زي أميرة. الوحش هو أمير مسحور وقد تحول إلى وحش. لديكم عائلة تعيش في

منزل مبني على طراز فيرمير. لديكم قلعة كثيبة بنيت على طراز غوستاف دوريه. هناك جنيت غير مرثيات يعتقدن أن كل شيء بسيط لأنه بإمكانهن التلويح بصولجاناتهم، عندما في الواقع ليس هناك ما هو بسيط الأقل من كل ذلك قلوب الشابات البسيطات اللواتي يفضلن المغامرة على الزواج العاقل. لديكم الحيرة في النظرة والتي تبقى على حالها يتم توضيحها في ما بعد. لديكم ردّ بول إيلوار، عندما سئل ما رأيّه بالأفيلم أجاب : لكي تفهم هذا الفيلم يجب أن تحب كذبك أكثر مما تحب سيارتك. لديكم الأشخاص الذين يحكمون على الأعمال ويحكمون على الناس. لديكم الشخص الذي يؤلف القصة، يتراجع إلى الخلف، يرقب، ويصغي ولا يستطيع تغيير أي شيء إلى أي شيء آخر أكثر من التغيير إلى ما هو عليه. لديكم جان كوكتو الذي كان يتحدث لتو إليكم ويرسل لكم التحيات.

(في عرض فيلم الحسناء والوحش في بلجيكا، ٣ كانون أول ١٩٤٦)

العزیز والمحترم مي لان فان:

أنا أفكر دائماً بالفتون المسرحية والسينمائية وكأنها دين. وأنا أعتبرك الكاهن الأعلى لهذا الدين. إنه لشرف غير مسبوق بالنسبة لي أن أتحدث من خلال فمك.

لو لم أكن قد ولدت في فرنسا، فإن الصين ستكون وطني. أنا أحب وأحترم كل القوى التي من خلالها يتم التعبير عن روح الصين. بالرغم من أنني في بعض الأحيان يكون لدي صعوبة في فهم هذه القوى، إلا أنني فُتُناً بهذه القوى من خلال الحسن الذي يمليه علي قلبي. في فيلم 'الحسناء والوحش' غالباً ما أقدمكم على فُكم المثال والنموذج لممثلينا عندما حاولت الأخذ بيدهم ومساعدتهم لكي يحققوا الإيقاع الذي تبتدعون فيه. إن منظر جان ماريه وهو يعاني من كونه حيواناً هو تماماً مثل منظر الحيوانات المقدسة في أساطيركم. وإن إيماءات جوزيت داي هي نفس الإيماءات لأميرة في واحدة

من طبعلكم. وإن كنت محظوظاً بما فيه الكفاية لإسعاد الجمهور الصيني، أعتقد أنه يجب أن أحقق طموحي وأكون فخوراً أنه بعد هذا الانجاز لا يهم أي شيء قد يحصل لي. يجب أن أرد على هؤلاء الذين يهاجمونني: لماذا أهتم؟ عبر فم مي لان فان، قدمت لتحية للأعماق العظيمة للصين (عندما تم عرض فيلم 'الحسناء والوحش' في احتفالية في شنغهاي، قرأ ذلك الممثلين في الصين مي لان فان، والمشهور على وجه الخصوص بأدواره النسائية، تمت قراءة هذه الرسالة المرسلة من جان كوكنو).

النسر ذو الرأسين

وكان في نيتي، هذه المرة، نقل لمسرحية إلى الشاشة مع الحفاظ على طابعها المسرحي. كان هذا في بعض الأحيان مسألة المشي بتخف، حول المسرح واصطبياد مختلف لجوانب والفروق الدقيقة في مسرحية، السرعة وتعبيرات الوجه التي تهرب من المفرج الذي لا يستطيع متابعتها بالتفصيل من مقعد في المقصورة.

وفضلاً عن ذلك، كنت قد لاحظت مدى فعالية المسرحية عندما يكون لديك نظر عين الطائر كأن تنغمص عين الذباب مثلاً، أي المشاهد المتلصص. الجمهور محشور مع الممثلين في غرفة تفكر في الجدار الرابع، ويستمتع لهم على قدم المساواة، وذلك نون أن يكون هناك عنصر من الغموض في المشاهد الحميمة من خلال الشكل الغريب الأطوار لتقرب الباب.

إن فيلم 'النسر ذو الرأسين' ليس من التاريخ. بل هو قصة، قصة مخترعة عاش فيها أبطال وهميون وأنا لم أكن لأجرؤ على القيام بمغامرة في ذلك العالم الواقعي للسينما دون إمكانية الاعتماد على كريستيان بيرار. كان لديه عبقرية بأن يضع كل شيء يلمسه في موضعه، ذلك من أجل إعطائه عمقاً في الزمان والمكان ومظهراً لحقيقة لا يمكن تقليدها حرفياً.

الفيلم مستوحى من فترة أحدث عهداً من المسرحية: كان ذلك الوقت عندما كانت سارة برنار لا تزال شابة، وعندما اكتشفت السيدات العظيمات أو الممثلات الرياضة في الفساتين لطويلة والحلي الصينية.

ملكتي لم تعد ملكتي: الملك قد مات، اغتيل مساء يوم زفافهما. ولكنها ما زالت تحكم ويعود الفضل في ذلك إلى القوة التي تمارسها على خيال شعبها. هي تختبئ في قلاعها. ترتدي الحجاب. ولا تظهر وجهها. باختصار، كما يقول وزير الشرطة 'هي تملك تخفياً معرقلاً'.

تخاف أم الملك، الأرشيدوقة، من هذا لتطفل التخفي المعرقل. وكيلها المعتمد، 'الكونت دو فون'، قائد الشرطة، يرهب مجموعات صغيرة من الفوضويين الخارجين على لقانون والعائلات التي تعيش وتعمل بشكل غير شرعي، يشوهون السمعة الطيبة لاسم الملكة ويتهمونها بكل أنواع الرذيلة التي يمكن تخيلها.

استغل هؤلاء روح التمرد الموجودة لدى شاب فوضوي صادق ثم اختياره لقتل الملكة، لكن تمرده ليس إلا شكلاً مقنعاً من الحب، لكنه تمرد كان مجرد تذكر للحب. شبه هذا الشاب الاستثنائي الملك فريديريك هو ما أقنع الفوضويين وربما الشرطة و'الكونت فون'. السماح للشباب ستانيسلاس من أن يخلص لملكة من شخص ما يقف في ليلة وصولها إلى 'كرانتز' (مكان القلعة حيث الملك والملكة يتابعان حفلة ليلة زفافهما)، الملكة التي تستمتع بالقيام بمفاجأة لبلاط لملي، أقامت حفلة كبيرة لا تظهر هي فيها. أخبرت الضابط المرافق لها، دوك دو ويليرستين، والآدسة بيرغ التي تقرأ لها، وآخرين أن يستقبلوا المدعوين بدلاً منها.

خلال الحفلة، كان يجب أن تتناول طعام العشاء في غرفتها مع شبح الملك، أن تستمع إلى رقصات الفالس التي كان يحبها.

في ذلك المساء من يوم الحفلة في قلعة كرانتر. بينما تتم مطاردة ستانيسلاس من قبل الكلاب والأسلحة النارية لرجال الشرطة، يسقط في غرفة

الملكة بعد أن تسلق الجدار وهو يهرب بعيداً عنها. يغمى عليه، تخبئه الملكة، تمرضه وتشرح، رناً على صمته العنيد، أنها تعالجه وكأه ند أو نظير لأنها تعتبره موتها، ملاك الموت بالنسبة لها. هي تريد أن تموت، ولكن سوف تدع القدر يقرر ذلك. 'أنت قدرتي'، تقول له، 'وهذا القدر يجلب لي السرور'.

يجب أن يتم القتل بسرعة، كان ستانيسلاس هو القاتل. لقد أضاع فرصته. عليه أن يصبح بطلاً. وهذا أمر أكثر صعوبة.

يعرض الفيلم الأيام الثلاثة التي أمضتها الملكة وقاتلها معاً: تتظاهر في أنها طلبت مجيئه، بهذه الوسائل الخيالية، لكي يكون قاتلها الجديد.

ثم يعد هناك أي بروتوكول موجود بينهما. تخلع لملكة حجابها، تتحدث، تهين، تهان، ترمي برأسها إلى الأمام أو تحنيه إلى الخلف، إيجاباً أو رفضاً. كما نستطيع أن نخمن، إنها على وشك السقوط باتجاه الحب.

'الكونت نو فون' محذراً من مغبة ما يجري، عرض لمساعدة ستانيسلاس في قضيته السياسية. لكن ستانيسلاس يرفض ذلك. ألقى 'فون' القبض عليه. وتركه حراً حتى تبدأ الملكة رحلتها بعد أن ألغى ستانيسلاس لكي تعود إلى عاصمتها وتقوم بمحاولة انقلاب.

أدرك ستانيسلاس أنه لا مفر من ورطة حبهما. لأنها تحبه، رمت الملكة في غرفتها قارورة فيها سم كانت دائماً تحتفظ بها في كبسولة تستغرق ربع ساعة لكي تنحل.

يتناول ستانيسلاس السم ويريد أن يرى الملكة مرة أخرى. تكشف هي أن القارورة فارغة وتواجهه بالتهمة، بعد أن قررت التصرف تجاهه بمكر فظيع. تهينه وتجعله يعتقد أنها كانت طوال الوقت تسخر منه، حتى إنه يقوم بطعنها في نهاية المطاف.

وهي ما تزال واقفة، تمشي وتتحدث مثل الإمبراطورة إليزابيث إمبراطورة النمسا تهبط على المسرح في جنيف. هي تعترف أنها تحبه.

ويموتان تقريباً في نفس الدقيقة بينما الملكة كانت على وشك أن تظهر نفسها لمرافقيها وهي غير محجة.

دراما من هذا النوع لن تكون مقبولة، ويكاد يكون من المستحيل روايتها، إلا إذا تم التعبير عنها من قبل ممثلين رائعين استطاعوا غرس الحياة والعظمة فيها. ومساءً بعد آخر كان هناك تصفيق حاد لكل من إيدوفيج فيولير وجان ماريه وذلك لدوريهما في المسرحية، تفوقاً على نفسيهما على الشاشة، وأعطيا من نفسيهما، كما أسلفت، كل شيء لا يستطيعان منحنا إياه على المسرح.

إن موسيقى جورج أوريك ورقصات الفانس لستراوس في حفلة قلعة كرانتر قد خلقت السائل الذي غرقت فيه هذه الدراما المصنوعة من الحب والموت.

في 'النسر ذو الرأسين' كفيتم (بما أنني أعتبر بأن هذه الوسيلة من التعبير، هذا الشكل من أشكال فن صناعة السينما، يجعل لزماً علينا التصدي للجماهير نون أن نتخلي عن امتيازات لنا كفنانين) أردت (بقدر الإمكان، وبطبيعة الحال)، أن أخلق العقل والفتنة تحت وقع الفعل وتقديم الممثلين يمثلون انطلاقاً من بنات أفكارهم أكثر من أن يعبروا عن بنات أفكارهم بالكلام. أخذت هذا المفهوم إلى حد اختراع علم نفس تقريبي لهم، وهذا يعني، أن هذا العلم النفسي بعيد كل البعد عن علم النفس العادي، لأن الحيوانات التي يمكن تمثيلها على دروع نسبية هي على خلاف الحيوانات كما هي على حقيقتها: الأسد مبساً، على سبيل المثال، وحيد قرن وهو يركع أمام عذراء، أو نسر وهو يحمل لفاقة في منقاره.

هذا لا يعني أن علم النفس غير صحيح، ولكن أنه أكثر واقعية، أكثر تأكيداً في لطريقة التي يتم بها التعبير عنه، ولا شيء آخر.

مثال واحد بين كثير من الأمثلة، ربما تكون عادة الملكة أن تلقي الأوامر، وهذه العادة جعلتها تميل لتعترف بحبها في لحظة، عندما كان يمكن

أن يكون شخص آخر أقل مباشرة حول ذلك، وإضافة إلى هذه العادة، صقل الروح الذي يجعل لزاماً على الملكة أن تتغلب على الميل لطبيعي وتتجاهل الرقة والكياسة التي تحتكرها عند الناس الآخرين. هذه الوقاحة الجريئة هي بالضبط ما جذبت ستانيسلاس يتمرد في بادئ الأمر والذي اعتبره سخيلاً، بعد ذلك بالتدريج أدهشه الأمر وتحول إلى إعجاب وحب. هذا ما يفسر طريقة عمل الروح في هذا الفيلم .

بخلاف ذلك، بحثت أنا وبيرار عن الإلهام دون السماح لتفصيل صغير يلزمنا أو يربطنا بتلك الجو الغريب لتلك البيوت الملكية التي ما يسمى فيها بالانحطاط يطبق على الشعراء (بالرغم من أنها ليست سوى وسيلتهم الخاصة للتصرف) يظهر الأمر وكأنه نوبة من لجنون عبر صراع ساذج ضد الأعراف والتقاليد.

إن هذا ما حفز الملكة لكي تقيم حفلة في الذكرى السنوية لوفاة الملك لكي تتأى بنفسها بعيداً عن الموت، ولكي تبقى بعيدة وأن تنتقل من، القوة إلى العادة، في محاولة لقتل هذه العادة من خلال خلق شكل من أشكال الاحتفالية لنفسها، طقس احتفالي مع شبح الملك.

هناك تفصيل واحد تاريخي فقط: مشهد الطعن النهائي وحقيقة أن الإمبراطورة المشهورة تستطيع أن تتجول لمدة طويلة مع خنجر تحت لوح كتفها. كل ما تبقى - الأماكن - الأشخاص - الأحداث هو نتائج صاف من مخيلتي.

إنه من الصعب بالنسبة لي تخيل السينما كصناعة، لأن الصناعة ليست مهنتي. إن صناعة السينما بالنسبة لي هي وسيلة للتعبير، مثل أي شيء آخر. إنها فن. إنها فن عظيم وربما يكون الفن الوحيد الذي ينتمي إلى الناس. بقدر ما يعنيني الأمر، إنها حبر الضوء الذي بواسطته أنا معني أن أكتب كل ما أحب (أنا لا أتحدث عن سيناريو). في فيلم 'النسر ذو الرأسين'، كنت أرغب في تقديم فيلم مسرحي.

وقد قيل عن فيلم 'النسر نو الرأسين' بأنه انتصار للنوق السيئ. وبطبيعة الحال: لم يكن يُتم طرحه بشكل أفضل. أراد كل من كريستيان بيرلر وواكليفش أن يصورا الطعم السيئ للملوك. نحن في فترة ما بعد المرحلة الغنغورية، مرحلة تتميز بأسلوب أدبي يتصف بالغموض المتعمد والزخرفة اللفظية.

ونقد اكتشف كل من مالارميه، ومانيه، والاديباعين الأسلوب الياباني، والذي كان مقبولا بالنسبة للملكات والممثلات. يعرض فيلم 'النسر'، بصرف النظر عن صالة الرقص التي تم نسخها من باغوده (معبد صيني أو هندي أو ياباني) لأمير ويلز في 'بات'، يعرض تحفاً قديمة عتيقة من الخزف الصيني القديم من استوديوهات ماري باشكيرتسيف وسارة برنار.

أنا أعرف أخطاء الفيلم، لكن لسوء الحظ، نفقات الأجهزة، والقيود الزمنية التي تفرضها علينا، تمنعنا من إصلاح الأخطاء. إن صناعة السينما مكلفة جداً.

في فيلم 'النسر' قمت بتصوير خمسمائة متر من فيلم اينفيغ فيولير وهي تتحدث وحدها تماماً. من دونها، لكان هذا الانجاز مستحيلًا. أصبح الانجلر ممكناً، لأنها تتحرك مع موهبة ممثلة صينية وبسبب كثافة صمت جان ماريه، صمت يطابق تماماً تصرفاتها وقوة سلطة كلماتها.

في نهاية الفيلم، ليس سقوط جان ماريه إلى الخلف (الذي أصبح ممكناً بفضل جرأته)، ما أجده مثيراً جداً، ولكن وجهه الذي كان يحتل تدريجياً بينما هو يصعد الدرج.

الملكة في فيلم 'النسر' ليست قابلة للمقارنة على محمل الجد باليزابيث إمبراطورة النمسا.

وكان بيرلر يتطلع أكثر من أي شيء إلى نموذج الملكة فيكتوريا والملكة أليكساندرا. من الأهمية بمكان أن نعزو جرأة الملكة في إعلان حبها

إلى عدم لباقة غير مقصود وعادة إعطاء الأوامر مثل تلك الأوامر التي يصدرها الحاكم وتفسر على أنها فخر أو تكبر. عندما يلاحظ ستانيسلاس هنا الهوس في إعطاء الأوامر، وبعد مدخل عبد المماليك، يدرك أن حبهما مجرد وهم.

بالتأكيد كان يجب ألا أجرؤ على كتابة المشهد الأخير، بدون الممثل الشهير من الإمبراطورة إليزابيث. لكن مشهد الطعن في فيلم 'النسر' ليس له علاقة بمشهد الهبوط على مسرح في جنيف. وجه الشبه الوحيد ينطوي على ظاهرة السريرية وقوة العقل. وأود أن أضيف مشهد الأرجوحة، في ثوب طويل، تم وصفه من قبل كريستومانوس.

لو كان ثمة من يقبل مقولة أن صناعة السينما هي فن، فإن هذا الشخص محكوم بأن يلقي نفسه في مشكلة في كل فيلم وأن يحاول حل هذه المشكلة. في فيلم 'الآباء الرهيبيون'، ما كنت مصمماً على فعله كان عكس ما فعلته في فيلم 'النسر': وهو ألا يتم تحويل الفيلم إلى مسرحية، أي ألا يعبر بطريقة مسرحية، يتم تصويرها كفيلم في الترتيب الزمني وأن يلتقط الشخصيات ويمسك بها من الزاوية الحمقاء للكاميرا. باختصار أردت أن أشاهد الأسرة من خلال ثقب الباب عوضاً عن مراقبة حياتها من مقعد المتفرج.

الآباء الرهيبيون

نسألون ما هو شكل الامتحان الذي أعبر عنه لزملائي في هذا الفيلم. ومن هنا:

السيدة دو بري والسيدة دورزيت

في مباراة كرة المضرب بين السيدة دو بري والسيدة دورزيت، التي تضرب فيها كل كرة بصورة احترافية أو على الخط، تبهرك سرعتيهما في

اللعب وربما تتساعل من منهما تحمل مضرب اللعـب بشكل أفضل. واحدة تلعب بأحشائها ، أي عضلاتها، والأخرى تلعب بقلبيها، وهذا ما يجعلهما لاتضاهيان في الأدوار التي تتطلب بالضبط ذلك الاختلاف في الأسلوب.

جوزيت داي

تضرب جوزيت داي على الفور الملاحظة لصحيحة وليست خائفة من جعل نفسها قبيحة عندما تحاط ملامح وجهها بالدموع حيث لا يكون من السهل عليها أن تجعل من نفسها قبيحة. لا تقع أبداً في مصيدة الإفراط أو الانقطاع الذي يخط الجمهور، للأسف، بينه وبين عمق المشاعر التي ينساق إليها الممثلون بسهولة. إنها المترجم المثالي لكل شخصية صعبة ولتي، لهذا السبب، طردت من دائرة العاقلة الخائفة .

جان ماريه

حقق جان ماريه انتصاراً في لعب نور ميشيل في الليلة الأولى، في عام ١٩٣٩. لكنه كان عندها من نفس عمر لشخصية: لقد انغمس في هذا الدور وسبح فيه بغريزته. أصبح لموضوع الآن مسألة فن عظيم. يؤلف الدور، يخترعه، ويسيطر عليه. وكلما كان في خطر يزيد من درجة الحرارة العاطفية بالوسائل السهلة، يعوض عن ذلك باستخدام بعض التأثيرات الكوميديّة. طريقته المدهشة في أن يمثل دائماً خلافاً لإغراءات الجمهور وتوقعات لنقاد هي الدرس النبيل والأخلاقي في المسرح وفي صناعة السينما على حد سواء. وبدون حدسه الفني، لم يكن بالإمكان انجاز فيلم 'الآباء الرهيبيون'. سيكون الفيلم غير قابل للتصديق وتصريحات ليو : 'أن لا ترى شيئاً، يجب على المرء أن يكون أعمى مثل ميشيل وأختي أعميين، سوف تقع أرضاً.

كان كل من جيرمين، ونيرموز، وبيرز، وبوفي ، وسيرجي ريجياني و(دانيل) جينيل رائعين على المسرح. ولكن تمت كتابة المسرحية من أجل

أيفون دو بريه ، جان ماريه. وعلى الشاشة أعادا كتابتها بصورة رائعة مترافقة مع فهم رائع للنص. وعلاوة على ذلك هما متشبهان ولديهما نفس الإيقاع في عملهما.

مارسيل أندريه

يوضح مارسيل أندريه واحدة من أسرار صناعة السينما: كاتب سيناريو الشاشة لا يحكي قصة. إن الشاشة هي من تروي القصة. أي إن القصة تحكي عن نفسها. تتعارض لغات مارسيل أندريه مع كل القواعد وهو محق في ذلك. لم تعد إحدى شخصياتي تتحدث. يهرب من التحليل. إنه جورج - ذلك جورج المولود في أجنحة المسرح وفي الكاميرا.

ميشيل كليبر

أعطاني كل من ميشيل كليبر وتيكويت قلب مفتاح الباب الذي من خلاله راقبت وبشكل أحرق العائلة بأبوابها المغلقة. ولكن خلف قلب الباب هنا يضغط الأطفال عيونهم ويشوهون العالم لكي يناسبهم

كريستيان بيرار

وضع بيرار سمكاتي الخمس في حوضها الخاص بها، حوض سمك فيه مقدار قليل من الماء، وجود لغواصة تحت الماء يمثل الأثاث الرائع والفظيع لطفولتنا. أعتقد أنه كريستيان بيرار فقط من استطاع باستخدام قطعة من تصميم مبتكر أن يجعل من الثوب القديم لأيفون دو بريه تصميماً مبتكراً، يدمجها مع مشيتها السلطوية، مشية مثل صوتها، لا تشبه مشية أخرى .

جورج أوريك

أكد أوريك على إدخال بعض العواطف من أجلي، تماماً كما اعتادت الميلودراما أن تؤكد على دخول الشخصيات. هذا الاستخدام المنفرد لقطعة موسيقية قصيرة جداً ومنفردة هو أمر جديد جداً في تاريخ صناعة السينما.

أضافت جاكلين سادول علامات لترقيم التي كنت قد نسيت أن تدرج بسبب السرعة التي أكتب فيها. لقد وضعت اللهجات المنحنية، أي وضع إشارات على الحرف، على اللهجات لحادة وعلى اللهجات الخطيرة.

المنتجون (أفلام أريان)

وأخيراً منتجي، الذين لم يكونوا منتجين، ولكن أصدقاء جاؤوا كل يوم لزيارتنا في عربة لذل.

أيفون دو بريه على التسلسلة

إن سر عظمة السيدة أيفون دو بريه هو سر حتى عنها هي. كل شيء يصبح ضعيفاً حالماً يتم حدوثه في العلن. تستمد السيدة دو بريه عظمتها من حقيقة أنها لا تجعل أيّاً من مواهبها واضحة.

عدم معرفة قوتها الخاصة بها هو الذي أعطى السيدة دو بريه صبرها المدهش. لم تمثل لأعوام وأعوام. أصبحت مشاهداً. لم تحاول أن تثبت عبقريتها. هي تعيش وتتفق على معيشتها من الهدايا والعطايا التي صرفتها على المسرح أيام هنري باناي .

مما لا شك فيه هو لأنها لا تعيش مع أي فكر لتكثيد الحياة، أنها يمكن أن تضاف إلى الكنز الذي كانت تتفق منه، فجأة من فراغ، من أجل إسعادنا.

و حتى مع ذلك، لا بد من معرفة كيفية الانتظار. وهذا ما فعله السيدة دو بريه. تستطيع أن تكون أكثر جمالاً، لأنها تملك تلك الفرعة الغريزية، ذلك الشيء الذي يميزها عن النساء الأخريات، كما يميز سارة برنار، وريجين وكوليت، اللواتي يملكن عيون الأسود. التي تملكها هي أيضاً.

بيزما في فيلم 'النسر نو الرأسين' كنت أرغب أن أصنع فيلماً مسرحياً، ذلك عن طريق الكلام، والبوادر، والأفعال من المسرح، إلا أنني في 'الآباء

الرهيبون' أردت أن لا أمسرح المسرحية وذلك من أجل أن أفاجئها عبر ثقب الباب وأنوع في وجهة النظر لكي أصنع فيلماً.

وافقت السيدة دو بريه على أن تخوض التجربة. لا تظهر وكأنها تمثل. كان كافياً بالنسبة لي أن أدعها حرة، أمام آلات أكثر حماسة : الكاميرا. توسلت لها أن لا تنقني بالألها. هو ليس عملها أن تنقل بشئنا، ولكن أن ننقل نحن بشأنها. ماذا يهم إن هي نظرت إلى الكاميرا أو إن مرت يدها أمام المقدمة مثل الطير الذي يمر بسرعة؟ الأمر الرئيسي كان لالتقاط في لحظة، نظرتها الطفولية وصوتها الرائع، ضخم متشابك، ناعم، قاس، مصنوع من المعدن والمخامل .

ربما أضيف أنه لو كانت لدي مخاوف، ستكون هذه المخاوف دون أساس. استطاعت أيفون دو بريه خلال يومين، أن تعرف ماذا تريد وإخضاعها لتقنيات طريقتهما الخاصة بها. تقنيات تعتبر الأكثر صعوبة لتعلم.

لا شيء مع أيفون دو بريه يبدو أنه يأتي من الرأس. يأتي كل شيء من القلب ومن الشجاعة، وكل شيء هو مشع.

وأكثر من ذلك، هي متواضعة. هي تطالب منك أن تخبرها كيف ينبغي أن يقرأ الأسطر، وهو أمر سهل. ويمكنك القيام بذلك. وهي مباشرة تتكيف مع التجويد واللكنة على الفور إلى قدر يتناسب مع قياس روحها.

وبينما كنا نقوم بانجاز فيلم 'النسر' كان مسلماً لها جداً أن تلعب دور زوجة القاضي العجوز. دور ثانوي من خمس دقائق وتضمن إعلان خبر أن الملكة لن تشارك في الحفلة الراقصة.

يذكرها صحفي وهي تلعب نور الأرشيذوقة. كان ذلك خطأ بقدر ما كان الأمر يتعلق بالفيلم، لكنه صحيح تماماً في حالة السيدة دو بريه، التي لأحد أبداً يتخيل أن تظهر في دور مساعد.

كلي أمل أن يدرك الجمهور بالضبط مدى ما ساهمت فيه السيدة نو بربه في صناعة سينما في دور الأم في فيلم ' الآباء الرهيبيون ' . مساهمات لا تحصى .

(الأسبوعية الفرنسية. رقم ١٧٦ . ٩ تشرين الثاني، ١٩٤٨)

أورفيه

كنت أرغب في التعامل مع مشكلة ما هو مقرر سلفاً في وقت مبكر ومع ما هو غير مرسوم سلفاً - باختصار، مع الإرادة لحررة.

عندما أصنع فيلماً، يكون ذلك نوماً أحلم به. ما يهم في هذا الحلم هو الأشخاص والأماكن. أجد صعوبة في التواصل مع الآخرين، كما يفعل المرء عندما يكون نصف نائم. إن كان شخص ما نائماً وحضر شخص آخر إلى الغرفة حيث يوجد لنائم، هذا الشخص الآخر لا وجود له. تكون هي موجودة أو هو موجود إن تم تقديمه أو تقديمها إلى ما يحدث في الحلم. يوم الأحد ليس يوماً حقيقياً للراحة بالنسبة لي، وأحاول أن أعاود النوم في أسرع وقت ممكن. الموت في فيلمي هو ليس وفاة الممثلة رمزياً قبل امرأة شابة، أنيقة لكنه موت أورفيه. كل واحد فينا لديه موته الخاص به الذي يتحمل موت سيجيست، ويقول لها سيجيست - عندما تسأل: هل تعرف من أكون؟ - أنت موتي، وليس: أنت لموت.

الواقعية في الواقع هي المثلث الثابت. يستطيع الناس دائماً القول لي إن هذا ممكن أو إن ذلك غير ممكن، ولكن هل نفهم أي شيء حول أفعال القدر؟ إن هذه الآلية الغامضة حاولت أن أجعلها واقعاً ملموساً. لماذا ليس موت أورفيه هذه الطريقة، أو تلك؟ لماذا تسافر في رولز ولماذا يظهر هرتبيز ثم يختفي بإرادته في بعض الحالات، ولكن يخضع للقوانين البشرية في حالات أخرى؟. هذه هي لماذا الأبدية التي خفت هوساً عند المفكرين بدأ من باسكال حتى أبسط الشعراء.

تلقنا أية ظاهرة غير متوقعة في الطبيعة وتجعلنا في موقع مواجهة
أغاز لا نكون في بعض الأحيان قادرين على حلها. لا أحد حتى الآن يفهم
السر الحقيقي لعش النمل أو خلية النحل. إن المحاكاة وتجمع لحيوانات في
بقع يبرهن بالتأكيد على أن بعض الأنواع قد فكرت لفترة طويلة في أن تصبح
غير مرئية، ولكننا لا نعرف أي شيء أكثر من ذلك.

أردت أن أعرج برفق على أخطر المشاكل، بدون التظير الخمول.
وبالتالي فإن الفيلم هو قصة مثيرة تبنى على الأسطورة من جهة وعلى عالم
ما وراء الطبيعة من جهة أخرى.

لقد أحببت دائماً أرض الشفق التي لا يملكها إنسان، حيث تزدهر
الأسرار. فكرت بعمق أيضاً في أن صناعة السينما تتكيف دائماً مع مثل هذه
الأرض بشكل ممتاز، إضافة إلى أنها تحصل على أقل منفعة ممكنة مما يطلق
عليه الناس خارقاً. كلما اقتربت من السر، أصبح من المهم أن يكون واقعياً.
أجهزة الراديو في السيارات، الرسائل المشفرة، إشارات الموجة القصيرة،
وانقطاع الكهرباء أصبحت كلها مألوفة لكل شخص وتسمح لي إبقاء قلمي
على الأرض.

لا يؤمن أحد بشاعر مشهور تم اختراعه من قبل كاتب. كان علي إيجاد
شاعر أسطوري، شاعر الشعراء، شاعر 'تراس'. شاعر تكون قصته مقنعة
وداعمة إلى حد يكون فيه ضرباً من الجنون لبحث عن قصة أخرى. لأنها
توفر المعلومات الأساسية التي أطرز عليها. لا أفعل شيئاً أكثر من متابعة
إيقاع كل القصص الخرافية التي يتم إجراء تعديل عليها على المدى الطويل،
وفقاً لمن يروي القصة. فعل كل من راسين وموليير أفضل من ذلك. قاما
بنسخ الأعمال القديمة. أصبح الناس دائماً بنسخ نموذج. ذلك نتيجة لاستحالة
فعل الشيء نفسه مرتين، وبواسطة الدم الجديد الذي يتم حفظه في الإطار القديم
يتم تقييم عمل الشاعر.

وفاة أورفيه ولوم هرتبيز لأورفيه لطرح أسئلة. إن الرغبة في الفهم هي
هاجس غريب للبشرية

ليس هناك شيء أكثر ابتذالاً من الأعمال التي تطلق لكي تثبت شيئاً
ما. تجنب أورفيه، وبطبيعة الحال، حتى الظهور في محاولة لإثبات أي
شيء.

ماذا كنت تحاول أن تقول؟ هذا هو السؤال التقليدي. كنت أحاول أن
أقول ما قد قلته.

يمكن لجميع الفنانين أن تنتظر ويجب أن تفعل ذلك. ربما تريد أن تعيش
حتى بعد أن يكون الفنان قد مات. فقط التكاليف السخيفة لصناعة السينما
تجبرها على إحراز نجاح فوري، ولهذا فإنها اقتضت أن تكون مجرد وسيلة
تسلية.

مع أورفيه قررت أن أتحمل مخاطر صناعة فيلم كما لو أن صناعة
السينما يمكن أن تسمح لنفسها ترف الانتظار - وكأنها كانت الفن الذي يجب
أن يكون.

يكره الجمال الأفكار. يكفي بذاته. يكون العمل جميلاً طالما أن
الشخص جميل. الجمال الذي أعنيه (جمال ببيرو ديلا فرانثيسكا، أوسيلو
وفيرمييه) ذلك الجمال الذي يشيد الروح ويبنيها بناء غير قابل للنقاش. قلائد
هم للناس ممن يملكون القدرة على امتلاك واحدة من هذه الأفكار : معظمها،
كما في رسوم 'فوريان' الشهيرة، ومعتبرين بأن من الأفضل لتكلم.

لقد أصبح عصرنا جافاً من الأفكار. إنه عصر الأطفال الموسوعيين.
ولكن أن تمتلك فكرة ليس هو بالأمر الكافي: يجب أن نملكنا الفكرة، أن
تلاحقنا، وأن تصبح لا تطاق بالنسبة لنا.

استند فيلم 'دم الشاعر' على حاجة لشاعر أن يذهب عبر سلسلة من
حالات الموت، أن يولد من جديد، في شكل قريب من كيانه الحقيقي. هناك،

تم لعب الفكرة بإصبع واحد، وحتماً. والأمر بالضرورة كذلك، لأنه كان عليّ أن أخترع حرفة لا أعرفها. في أورفيه نظمت الموضوع، ولهذا السبب يرتبط الفيلمان مع بعضهما بعضاً، على الرغم من أن عشرين عاماً يفصل بينهما.

لا يقف فيلمي عند أنني درجة من فانتازيا الخيال، الأمر الذي كان قد بدا لي وكأنه كسر القواعد الخاصة بي، لذلك وكما أنني كنت أنا أخترع القواعد، كان يجب عليّ أن أجعلها تتماشى متماهية مع الأرقام التي كنت محكومة بلا شيء خارج علاقة أحدها مع الآخر.

لو أنني جعلت هيرتبيز يختفي، مرة باستخدام مرآة وأخرى على الفور، كان ذلك لأني اعتقدت أنه من المهم الحفاظ على درجة من خط العرض حيث التأمير على علماء الحشرات، أي من يعملون في علم الحشرات، بالرغم من أن قوانينه تهرب منهم.

لقد سئلت كثيراً عن شخصية بائع الزجاج : لقد كان الشخص الوحيد الذي يستطيع توضيح القول أنه لا يوجد شيء أصعب من كسر عادة العمل لدى شخص ما، لأنه بالرغم من أنه توفي صغيراً جداً، ما يزال يصرّ على أن ينادي على بيع بضاعته في المنطقة، حيث لا معنى لوجود ألواح زجاجية على لنوافذ.

حالما تم وضع الآلة قيد الحركة، كان على كل شخص الذهاب معها، وهكذا كان الأمر في المشهد عندما عاد إلى المنزل، نجح 'ماريه' أن يكون كوميدياً من دون الذهاب إلى أبعد من أن يتجاوز حدود النوق ودون إحداث أي خرق بين الملحمة الغنائية والأوبريت.

وينطبق شيء نفسه على فرانسوا بيرير الذي لم يصبح هزله فظاً أو قاسياً أو جعل منه ما يبدو وكأنه يستفيد من قواه لخرافة. لا شيء كان أكثر تطلباً من نور أورفيه، وهو يتصارع متشبثاً مع لظلم من ظلم شاب الأدب. لم يكن يبدو لي أن لديه أسراراً يقدسها وأسراراً تخدعه. لقد أثبت عظمته فقط

من خلال عظمة الممثل. وهنا مرة أخرى، ينير ماريه الفيلم بالنسبة لي مع روحه.

من بين المفاهيم الخاطئة التي كتبت حول 'أورفيه'، أنني مازلت أرى هرتييز وهو يوصف على أنه الملاك : والأميرة على أنها لموت.

في الفيلم، لا يوجد موت ولا ملاك. يمكن ألا يكون هناك أحد منهما. هرتييز هو موت الشباب الذين يخدمون في واحدة من الأوامر المتعددة للموت، والأميرة لا تمثل الموت بقدر ما تمثل المضيفة الجوية ملاكاً.

ثم أنطرق إلى العقائد قُط. المنطقة التي أصورها هي حدود في الحياة، أرض لا يملكها أحد حيث المرء يحوم بين حياة والموت. تحمل المحكمة نفس العلاقة إلى المحكمة العليا مثل قاضي التحقيق إلى المحاكمة. تقول الأميرة: 'هنا، أنت تذهب من محكمة إلى أخرى'.

وصف النقاد بالإسهاب، تلك الموجات بين عقدة، وممرات الاسترخاء التي تتدخل لحظات من النشاط المكثف.

كل كتابات شكسبير طويلة وقصيرة: وهذا ما جعله يسترعي الانتباه. لم يلحظ الانكليز مثل هذا الإسهاب في شكسبير لأنهم يعرفون أنها قادمة ويحترمونها .

عندما امتدح ماريه على تمثيله في أورفيه، أجاب: 'إن الفيلم يلعب أدوارٍ بدلاً مني'.

الأفكار الرئيسية الثلاث في أورفيه هي:

١ . الوفيات المتعاقبة التي من خلالها يجب أن يمر الشاعر قبل أن يبرز، في هذا السطر المثير للإعجاب من مالا ريميه، مهما كان هو نفسه، في النهاية تغييره الأدبية، قد تحول إلى ذاته أخيراً بفعل الخلود.

٢ . فكرة الخلود: لشخص الذي يمثل موت أورفيه تضحي بنفسها وتلغي ذاتها لكي تجعل الشاعر خالدًا.

٣. المرايا: نراقب أنفسنا ونحن نتقدم في السن في المرايا. تقربنا هذه المرايا من الموت.

المواضيع الأخرى هي مزيج من أسطورة أورفيه والميثولوجيا الحديثة: على سبيل المثال، السيارات التي تتكلم (مستقبلات صوت الراديو في السيارات).

يجب أن أشير إلى أن مشهد العودة إلى المنزل هو مشهد كوميدى. وبصياغة جديدة، عندما يقع رجل فرنسي في حب امرأة، ولا يستطيع أن يتحمل النظر إليها، ما يقوله بالحرف هو: 'لا أستطيع أن أراها بعد الآن أكثر من هذا أبداً'.

(عالم السينما، رقم ٨٤٢، أيلول ٢٥، ١٩٥٠)

إن فيلماً لشاعر هو مثل لنسخ لمطبوعة كبيرة لوحد من كتبه. من الطبيعي تماماً للعديد من الناس أن لا تقبل هذا الكتاب، ولكن التداول لضخم يضاعف فرصنا في أن نلامس بعض العقول، وعددًا قليلاً من الناس، الذين يستطيعون لشاعر أن يصل إليهم، في وقت واحد، وعلى المدى لطويل، أو بعد وفاته. وعلاوة على ذلك، نكل تجربة أورفيه أن هؤلاء القلة من الناس لا تعد ولا تحصى. تماماً كما تصبح عشرة فرنكات مئة فرنك، يبدو من ذلك أن معدل الصرف يفعل فعله في الجمهور. الناس ممن يحبون لفيلم ويكتبون لي (أنا أعتبرهم من الأقلية الهائلة) كلهم يشكون من بقية الجمهور في السينما الباريسية، التي يعتبرونها كتلة هامة لا حياة فيها. لقد نسوا أنه بدون السينما لما استطاعوا مشاهدة الفيلم.

إن 'أورفيه' هو فيلم واقعي، أولئك أكثر دقة، بالأخذ بعين الملاحظة التفريق الذي قام به غوته بين الواقع والحقيقة، فيلم أعبر فيه عن حقيقة غريبة إلى نفسي. إن لم تكن هذه حقيقة حقيقة يراها المشاهد، وإن كانت شخصيته في تناقض مع شخصيتي وترفضها، فإنه يتهمني بالكذب. حتى إنني عجت من

أمر، أنه لا يزال هناك الكثير من الناس الذين مازال بالإمكان اختراقهم من قبل أفكار أخرى في بلد معروف 'بالفردانية'، منهدب يقول إن مصالح الفرد يجب أن تكون فوق أي اعتبار.

في حين يواجه فيلم 'أورفيه' بعض الجماهير ممن لا حياة فيهم، فهو أيضاً يصادف آخرين منفتحين على حلمي، موافقين أن يوضعوا في حالة النوم وأن يحلموا به معي (وهم يقبلون بالمنطق الذي تعمل الأحلام من خلاله، موقف صلب بالرغم من أنه غير محكوم بمنطقنا نحن).

أنا أتحدث فقط عن الميكانيكا، أي الأمور التي تحكمها الآلة، بما أن أورفيه ليس حذماً بحد ذاته: عبر مجموعة كبيرة من التفاصيل مشابهة لتلك التي نجدها في الأحلام، يلخص الفيلم طريقتي في المعيشة، ونظرتي للحياة .

تزداد هذه الجماهير التي تصبح متقبلة أكثر فأكثر، كلما سافر الفيلم إلى الشمال، أو عندما يخطس الجمهور الكبير نفسه فيه بصدق، من دون برودة في الروح لشخص من النخبة أو خوفه من غمس القدمين في المياه الخطرة التي قد تعكر صفو ما قد كان قد تعود عليه .

بالفعل، عندما تتحول الرغبة لإنتاج مثل هذا الفيلم في مهمة محددة، يتم توزيع كل شيء من خلال الآلية، ولستئين، ومواقع لتصوير وأحداث غير متوقعة. لذلك يتعين علي أن أعترف أن ظاهرة الانكسار تبدأ حتى قبل أن يغادرني العمل، وأنا عرضة للخطر الكلي الناجم عن ظاهرة الانكسار المتعدد.

المادة التي كتبها مارسيناك في صحيفة 'سي سوار' (بما أنكم سألتكم ما هو رأيي بها) تتيح لي مثلاً واضحاً عن ظاهرة الانكسار هذه، بعد أن يتم إطلاق العمل.

وتماماً كما يستطيع تحليل فيلم من قبل محل نفسي أن يخبرنا عن بعض النتائج وبعض مصادر العمل التي بمجملها الأقل إحكاماً تحت

سيطرتنا، بما أن المشاكل المادية التي نواجهها خلال العمل تجعلنا عديمي الإحساس بالتعب وتدع اللاشعور لدينا حراً تماماً، وبالتالي فإن تفسير أحد أعمالنا بعقل غريب يستطيع أن يرينا العمل من منظور جديد وملمهم .

وكيف ما نكون منزعين، هناك بعض الآلات التي من شأنها أن تسمح لنا بمتابعة التطور الغريب في قصة وهي تشق طريقها عبر آلاف العقول في السبيل!

ولا شك أنه يجب علينا التوقف عن الكتابة. ونكون على خطأ لو قمنا بذلك، ولكن سيكون ذلك درساً قاسياً. ما قاله جول دو نوييه، (وأعيت روايته) من قبل ليست، فهو صحيح: سوف ترون يوماً ما أنه من الصعوبة بمكان التحدث حول أي شيء مع أي شخص. لكن الأمر صحيح تماماً بأن كل شخص يقبل أو يرفض المادة التي نقدمها، وأن الناس الذين يستوعبونها، يفعلون ذلك بطريقتهم الخاصة، وهذا هو الذي يحدد سير عمل عبر القرون، لو كان العمل يهدف فقط إلى إرسال صدى الكمال، فإن النتيجة سوف تكون نوعاً من الحشو، تبادل خامد والكمال الميت.

من الواضح، أنه تم استغفالي تماماً عندما كنت في يوم من أيام الآحاد في الريف، وسمعت أورفي على الراديو، التقطت لملاحظة التالية، التي هدفت أن تصور أرض لا - أحد بين الحياة والموت: 'هم يذهبون من خلال الكاتدرائيات الجوفية من الجحيم تحت الأرض'. ولكن عندما يكلف رجل جدي وفطن (والذي لا أعرفه أنا شخصياً) نفسه عناء الإشارة إلى مؤامرة، وعلى عدة مراحل، مع أناقة تشبه الطفل تقريباً، يحاول أن يرسم محور قصة بسيطاً ومن السهل قراءته من قلب هذه المؤامرة المعقدة، وذلك دون أن يتخطى عن رأيه الشخصي، أو عن الدقة، أستطيع فقط أن أمتنع عن انتقاد هذا الرجل. إن القيام بمثل هذا الأمر لن يكون لائقاً لأن مثل هؤلاء النقاد يدينون على عجل العمل الذي هو نتاج ثلاثين عاماً من البحث.

(رسائل فرنسية، ١٦ تشرين الثاني، ١٩٥٠)

وصية أورفيه

يستطيع أي طيار شلب في الوقت الحاضر تنفيذ مفاخر بهلوانية كنت أنا قد قمت بها في السابق مع غاروس في وقت كان فيه فقط غاروس وبيغود قادرين على فعل ذلك. أي عازف شاب يستطيع أن يؤدي مقاطع من ألحان موسيقية لباحث مدنوق في الفن والتي كانت مرة فقط ضمن مجموعة إبداع ليست وشوبان. وينطبق نفس الشيء على التقدم التقني في صناعة السينما. عندما صنعت فيلم 'دم الشاعر' منذ ثلاثين عاماً، لم أكن أعرف شيئاً عن هذه الحرفة وليس لأحد في العالم كان من الممكن أن يعلمني ما لم أكن أعرف. كان علي أن أخترع تقنية لاستخدامي الخاص وللمعالجة آلاف المشاكل لاكتشاف ما قد أصبح مؤخراً أمراً بسيطاً بشكل طفولي. الكثير من التطور يجعل الدرب ناعماً والعقل كسولاً. هذه الأيام بإمكان أي مخرج فيلم، أن ينتج фильماً جيداً، تماماً كما بإمكان أي رسام شاب أن يعرف أكثر من مجرد طلي الدهان على اللوحة. في خطابه الذي ألقاه أثناء استقباله في الأكاديمية الفرنسية، حذر فولتير من مخاطر التطور التقني. 'الإنسان الماهر جداً' قال، مضيفاً 'الذكاء المفرط يوقف لضغط باتجاه الأمام'. يعني فولتير بقوله هذا أن ما هو استثنائي ومميز يختفي ويحل محله كل ما هو معتدل ومتوسط.

هذا هو السبب في أنني أتخلى عن استخدام الفيلم، بالرغم من أنه يوفر لنا وسيلة حقيقية لخدمة الشعر، بمعنى أنه يسمح لشخص بإظهار اللاواقعية مع الواقع الذي يفرض على المشاهد أن يصدقها ويؤمن بها.

وشيناً فشيناً، عندما علمت أن فيلم 'دم الشاعر'، فيلم صنع من أجل عدد قليل من الأصدقاء الحميمين، استمر عرضه لمدة ثلاثين عاماً في كل المدن الرئيسية في العالم، وبشكل خاص في نيويورك، حيث بقي مستمراً في العرض لمدة سبعة عشر عاماً في نفس دار السينما، محققاً رقماً قياسياً لأطول عرض حصري، اعتدلت بأنه يكون أمراً متعباً العودة إلى البداية وإنهاء

مهنتي في أفلام بفيلم يشبه 'دم الشاعر' الذي يجبرني للتغلب على عقبات مختلفة عما هي أوقات سابقة.

الفيلم الحر، الذي لا يكون له ارتباط بشروط تجارية، يهدف الوصول إلى شريحة واسعة من المشاهدين الشباب الذين يملكون ثقافة سينمائية في جميع أنحاء العالم، ثقافة لم تمنحهم قط نوع الأفلام الذين هم في ظمأ شديد لها.

وعلاوة على ذلك، أعتمد أن واحداً من العيوب الرئيسية في صناعة السينما تأتي من حقيقة أن الناس لا يأخذون بعين الاعتبار تنوع لطرق في عملية إطلاق الفيلم، وتجبر الناس على القيام بعمل المسنين وبالتالي يأخذون العادات القديمة، أو بكلمة أخرى تبقى أفلامهم في الصنابير ولا تتمكن من الخروج على الملأ.

ربما كان من الضروري لرجل عجوز - تلك الذي يكون أكثر حرية من الشباب ليكون شاباً - أن يفتح الباب المختوم بالنشم الأحمر وأن يكون على رأس الموكب الذي ينتظر البدء بالمسيرة فقط.

عندما قلت على التلفزيون وفي الراديو إن فيلمي 'وصية أورفيه' ليس له رأس ولا ذيل، ولكن يملك الروح فقط كنت أطلق دغلة خطيرة. في الواقع، أنا مندهش - في زمن عندما ضحى الفنانون بموضوع الفن التشكيلي وألغوا الموديل أو الحجة من أجل عملهم - بأن السينمائيين، الذين أزعجهم المنتجون، أولئك الذين يعتقدون أنهم يعرفون لجمهور وأنهم لم يتخلصوا قط من الرغبة الطفولية في رواية القصة، يحتاجون إلى 'موضوع' وإلى 'عذر'، عندما تكون الطريقة التي نقول بها الأشياء وتظهرها، وفرش (الديكور) الشاشة، أكثر أهمية بالآلاف لمرات من القصة التي ترويها أنت.

لسوء الحظ ما يزال الجمهور (وفيما يتعلق بالأفلام بشكل واسع) على نفس المستوى مثل تلك السيدة، التي لديها كره للجيش الاستعمارية، أعلنت

أنها لم تستطع قط أن تحب لوحة فان كوخ 'ألزواوي'، أو ذلك الرجل 'الجنتمان' الذي كان لديه حساسية من الأزهار ولم يستطع أن يعلق باقة ورد لفانتين - لاتور أو لرينوار على جدار مكتبه.

لكن الوقت قد حان لتدمير هذه المحرمات السخيفة وتنقيف جمهور السينما، تماماً كما يتم تنقيف الجمهور عن المعارض الفنية. وإلا فإن الشباب، في مجال صناعة السينما، لن يكونوا شباباً أبداً، بل سيدقون مدانين دائماً بالخضوع للعادات السيئة للمنتجين، والموزعين ومديري السينما.

إنه أمر مثير للسخرية القول بأن لا علاقة للسينما مع ما هو نادر. هذا هو إنكار لدورها بوصفها مصدر الهام، ويجب إظهار مزايا الإلهام بطريقة ترضي هذا الموقف من التوقعات. تتذكر مزايا الإلهام الجمال الذي يظهر في البداية وكأنه قبيح، ذلك من أجل أن تشق طريقها ببطء إلى عقول الناس. لسوء الحظ، فإن التكاليف المذهلة للسينما تجبرها على الركوع أمام محبوب النجاح الفوري.

يجب التغلب على هذا المحبوب القبيح من عصرنا - هذه العقيدة المقيتة - نحن لن نستطيع أن ننجح في يوم وليلة. ولكن سوف أكون فخوراً لو أن جهودي تساهم بطريقة ما وإن في المستقبل، سيكون الشباب مدينين لي بالتقديرات من قدراتهم لانجاز فيلم، مثلما ينشر الشاعر كتاباً من القصائد، دون أن يكون خاضعاً للاعتبارات الأمريكية في الكتاب الأكثر مبيعاً.

'العجل الذهبي' يكون دائماً مصنوعاً من طين القحار: أقر بتأليف مثل هذا النوع من اللعب على الكلمات، دون خجل ودون خوف من أن يلومني أحد. إنها تقع تحت نفس العنوان مثل تصريح من عرافة دلفي. سيأتي ذلك اليوم عندما لا يكون المال الأيديولوجي للسينما والثروات المجردة التي تعرضها، يقف في طريق المبالغ المالية المعقولة التي يحتاجها أقل فيلم، مبالغ يتم استردادها على الفور إن كان لدى هذا الفيلم شيء ما جديد لكي يقدمه ولا

يقدم ببساطة ما يتخيل أولئك الذين يحتقرون الناس بأنهم يشتهون أو يريدون. أنهم ما يسمون 'لنخبة' من يعرقل طريقنا. وأفلامنا، المتهمة على أسس مصنوعة من قبل أقلية، ينبغي أن تخرق الحاجز وتدخل في الأكثرية التي تطلق المزيد ثم المزيد من أحكامها بالفطرة والتي لن تصبح في مأمن من الجدة من قبل روتين الأرياء.

إن عدائي لديكارت هو شديد لدرجة أنني في بعض الأحيان أكون ديكارت بمقابل الديكارتية لمضادة.

كلما احترمت الدائرة نصف المفتوحة لباسكال، التي يمكن أن تخرقها فرصة على حين غرة، كرهت الدائرة المغلقة لفيثاغورس كان دائماً متناقضاً مع التقدم في المعرفة التي ترمز إلى هوس الشعب الفرنسي المخيف قههم كل شيء. لماذا؟ هذه هي الفكرة المتكررة في فرنسا: 'أشرح ما كنت تحاول أن ترسمه'. نحن على مسافة خطوة واحدة فقط عما يجب أن نشرحه ماذا تعني الموسيقى: كما هو الحال في السيمفونية الريفية، حيث يكون المدرج، حيث الجمهور، مبتهجا عندما يستطيع أن يميز بين الوقواق ورقصات الفلاحين.

في الواقع، كل شيء يمكن تفسيره أو يتم عرضه هو مبتذل. عملياً، الزمن الذي اعترف فيه الجنس لبشري أنه يعيش على كوكب غير مفهوم، حيث الناس يمشون مطأطئي الرأس عندما يتعلق الأمر بالسكان الأصليين في الأجزاء الواقعة (على الجهة المقابلة من الكرة الأرضية)، واللانهاية، الخلود، الفراغ الزمني وتخييلات أخرى سوف تكون غير مفهومة ولا يمكن إدراكها بالنسبة نفهمنا الدقيق، الذي تم اختصاره إلى أبعاده الثلاثة - حتى إذا استطاع شخص مسكين من أبناء هذه الأرض، وبصعوبة بالغة، أن يفصل عن الأرض (التي يبقى مرتبطاً بها بالحبيل السري) وأن يزور لقمر، الذي هو عبارة عن أرض قديمة ميتة، ليس بعيداً جداً عنا أكثر من بعدنا عن 'السين' أو غابات كولومبيا.

كان القمر أرضاً، سوف تصبح الأرض قمراً. ستصبح الشمس أرضاً، وهكذا هذا كل ما نعرفه عن عملية ميكانيكية مرعبة فيها أعطينا أنفسنا الدور الأساسي فيه نحن لا شيء - مجرد بضع جراثيم معلقة برقعة نقالب، ولأننا صغار جداً، نستطيع أن نراه كمنظر طبيعي لطيف وريف ساحر.

وصية أورفيه : ليس للعنوان علاقة مباشرة مع فيلمي. هذا كان يعني أنني أورت هذه القصيدة البصرية الأخيرة إلى جميع لشباب الذين آمنوا بي، على الرغم من عدم الفهم الكامل الذي أنا محاط به من قبل من يعاصرني. أنا أؤكد بأن هذا الفيلم هو على العكس من المتقف، أو فيلم 'الفن'.

أود لو باستطاعتي القول: 'لا أفكر، لهذا، أنا موجود'. لتفكير يشلّ الفعل. والفيلم هو تعاقب للأفعال. التفكير يقتل من أهمية الفيلم ويزينه بطريقة جوفاء لا نطاق. إن الشعر هو نقيض 'الشعري'. حالما يطمح أحدهم أن يكون شاعراً، يتوقف هذا لشخص أن يكون أحداً ويصنع الشعر طريقه للهرب. هذا يحدث عندما يلاحظ الناس منظره الخلفي، ويهتئون أنفسهم لكونهم خفية بما فيه لكفاية لفهمه.

في 'وصية أورفيوس' تسير الأحداث، تتبع بعضها بعضاً كما تفعل وهي في النوم، عندما لم تعد عانتنا تتحكم بالقوى الموجودة ناخذنا أو بمنطق اللاشعور، غريب عن المنطق. إن الحلم مجنون تماماً، سخيلاً تماماً، رائع تماماً، وشذيع بشع تماماً. لكن لا جزء منا يحاكمه. نحن نخضع له، بدون تنشيط المدركة لبشرية البغيضة التي تعطي لنفسها الحق في الإبانة أو لتبرئة.

وإلا، من المحتمل أن عقدة فيلمي مكونة من إشارات ومعاني. مع ذلك، أنا لا أعرف شيئاً من هذا القليل وأستطيع أن أقبلها فقط في شكل آلة من أجل تصنيع المعاني. يجب علي أن أضيف أن الإشارات والمعاني التي سيكتشفها الجمهور يجب بدون شك أن تملك الأسس التي فيها الذلت الأكثر عمقاً والتي تتجاوز ذاتي السطحية وتأتي إلى المقدمة.

دعوني أكرر القول، ما أقوله دائماً: أنا نجار موبيليات، ولست الآلة. عملي مقتصر على صناعة منضدة ناعمة أنيقة إن وضع الآخرون أيديهم عليها وأجبروها على الكلام، هذا لا يعنيني بالرغم من أنه يثير اهتمامي تماماً بنفس الطريقة التي يقوم بها أولئك الذين يستدعون أرواح الموتى، لأن أعمالنا، بعد ثانية واحدة من كتابتها، تنشر فقط بعد وفاة مؤلفها.

عمري تسع وستون، وسأكون في السبعين في الخامس من حزيران ١٩٥٩. أمثل تقريباً في كل مشهد من الفيلم، ذلك بمساعدة ابني بالتبني، الرسام ادوارد ديرمييه، الذي قدم لي خدمة أن لعب دور بول في فيلم 'الآباء الرهيبيون' ودور سينغست في 'أورفيه'.

أعتقد أنه عندما كنت شاباً (أيام فيلم دم الشاعر)، كان من الأفضل أن أعطي دوري (من الناحية الأيديولوجية) لريفيرو. في تلك الوقت، ربما كنت أعتبر جذاباً. الآن حيث أنني كبير في السن، يحتاج الأمر إلى شجاعة لكي أظهر في دوري الخاص كشاعر، بدون مزايا وحسنات الشكل الجميل. أما بالنسبة لادوار ديرمييه، وقد تركته مهملاً في السابق في المنطقة المشهورة والتي هي ليست موتاً أو حياة في فيلم أورفيه، جعلته يظهر مرة أخرى في 'وصية أورفيه' لكي يستطيع أن يقوطني من حملة إلى أخرى حتى أصبحت مرغماً أن أخفي معه وأغادر عالماً حيث، كما يقول هو، 'تعرف تماماً أنه ليس لديك مكان فيه'.

في نهاية 'الوصية' أدركت في هذه اللحظة أن هذا يعود إلى مشهد مع المفوض في مسرحيتي أورفيه - وأنا أراق اثنتين من رجال الشرطة على دراجتيهما، وهما يشبهان إلى درجة كبيرة سائقي الدراجات النارية الشهيرة الذين يرافقون الأميرة، وبعد اختفائي أنا وابني، تجرف سيارة، لها خصائص موسيقى الجاز أوراقي لثبوتية التي أوقعها راكبا الدراجتين، وبعد تماسها بالتراب أصبحت الأوراق تلك الزهرة اللاعقلانية التي أحاول أن أعيد لها الحياة وهكذا أستطيع تقديمها إلى منيرفا، إلهة العقل.

في أي حال من الأحوال، ترفض منيرفا قبول الزهرة، لأنها شيء ميت، ورمتي بمرحها لتصيب مني مقتلًا. بعدئذ، كما في كل أساطيري، يكون موتي زائفاً. هذه واحدة من حالات الموت عندي، والعجز ينشجون على شاهدة قبري الفارغة .

أمشي بعيداً، أعبر أمام أبي الهول وأوديب تقوده أنتيغون. حتى إني لم ألاحظهما. أنا مثل الأمير أندريه في رواية 'الحرب والسلام' الذي حلم بلقاء نابليون ولم يرن إليه بنظرة لأنه وهو مرمي جريح على أرض المعركة، كان يحدق في عظمة الغيوم. هذه هي النقطة التي حدث عندها اللقاء مع سائقي الدراجات النارية وحدث الاختطاف من قبل سيفيست.

سوف تعتقد أن كل هذه المشاهد تمثل ما هو غير رمزي. أنت كل هذه المشاهد إلى ذهني في تلك الحالة المبهمة الغامضة من النوم أثناء المشي، حال ما كنت أجرؤ على الكتابة من دونه.

الشعراء ليسوا سوى الخدم المتواضعين لنفس هي أكثر عمقا فينا من أنفسنا : نفس تختبئ في أعماق وجودنا وتملي عليها الأوامر.

نتعرض للمساومة من قبل هذه النفس إلى ما لا نهاية، ولهذا تستطيع أن تتفادى ضربة، تماماً مثلما يتذكر دون جيوفاني في ملابس ليبوريللو، وهكذا فهو سوف يضرب بدلا منه.

قال الناس الكثير حول الممثلين المشهورين مثل يول براينير وجن ماريه (من بين آخرين)، الذين يقال إنهم يظهرون في أعمالهم بالرغم من أن أسماءهم ليست في قائمة المعتمدين، أي ليست معتمدة. هذا صحيح، بمعنى من أجل خدمة الصداقة، كان من دواعي سرورهم أن يلعبوا أدواراً في فيلم لا يشبه بأي حال من الأحوال أيّاً من أدوارهم.

بالطريقة نفسها، ظهر أناس مشهورون في فيلم 'نم الشاعر'.

أجد الأمر صعباً أن أضيف أي شيء. هذا لا يعني أنني أعمل على مبدأ الأسرية، الذي أراه أمراً مدعياً ومضحكاً، ولكن لأنني أعتقد أن عمل صناعة

السينما لا يمكن وصفه بأكثر مما يوصف به فن الرسم. ما يؤخذ بعين الاعتبار فيه هو 'الموضوع' و'الطريقة'، وليست الأشياء التي يتم تمثيلها فيه. على كل حال، أنا لا أتوقع أي نجاح في هذا الفيلم يمكن أن يرقى إلى مكافأة صناعة السينما. واتفق عدد قليل من الأصدقاء والشخصيات في الأوساط السينمائية لصنع عمل، أكرر القول، لا يتجاوب مع أي من طلبات صناعة السينما. إنه شيء ما آخر، تلك 'الشيء ما' الذي يربط نفسه بشكل غامض وغريب إلى نجوم محددين في الرياضة أو حجرة الموسيقى.

وعندما يعترض الناس بأن رجال الرياضة الذين أعجب بهم هم ليسوا رياضيين أو أن لصور التي أحبها ليست صوراً، وأسألهم: أنا لا أعرف - شيء آخر. حسناً، أعتقد عندما يتعلق الأمر بتعبير شيء ما آخر يكون ذلك أفضل تعريف للشعر.

هذه المرة، في فيلمي، كنت حريصاً على أن أصنع المؤثرات الخاصة من أجل خدمة تنمية داخلية وليست مؤثرات خارجية للفيلم. يجب أن تساعدني هذه المؤثرات على أن أصنع هذا الخط من التنمية، بحيث تكون مرنة كمرونة الفكر لـ'الرجل الذي يدرك' أننا نستخدم مصطلحاً رائعاً غير موجود في قاموسنا.

الإدراك يعني أن نفرك لعقل يتبع مساره الخاص غير المقيد ولا يمكن السيطرة عليه، بينما يكون مختلفاً عن الحلم، هو استغراق في أحلام اليقظة وتسمح لأكثر أفكارنا عمقاً (تلك الأفكار المسجونة بإحكام في داخلنا) من أن تهرب وتفر من غير أن يراها الحراس. كل شيء آخر هو فقط عبارة عن 'فرضية' أو 'ميل': وقد تم صدي من قبل الاثنين.

تجبرنا 'الفرضية' على شد شبك العجلة وتحريكها بحيث تتبع لعجلة وبشكل مطيع خطأً صناعياً وبينما يحرضنا 'الميل' وبدون أي سبب أن نعجل، نبطي الخطي أو على العكس، وبالرغم من أنه من المغري جداً استعمال هذه

الأدوات، فإن تأثير المفاجأة يكون له وزن فقط عندما تتكامل هذه الأدوات في مهمتها وتبقى مخفية.

لو عرف لتافهون وأولئك الذين لا يملكون فكراً من الناس والذين يطلقون الأحكام على أفلامنا، الانضباط في عملية المونتاج، أي في اختيار وترتيب المشاهد المصورة فوتوغرافياً لمشاهد السينما، فإنهم سينظرون إلينا ببعض من الهلع ويبلغون عناً رسمياً محكمة الكهنة التي كانت سائدة في القرون الوسطى، على أننا نشغل بالخيماء القديمة.

صحيح أننا نصنع الذهب. لكن ليس لدى هذا الذهب عملة باستثناء قلة نادرة من الأرواح الفطنة. حدث ذات مرة وذكرت الفيلم الرائع 'السيدة لو' (للممثلة ماي ويست) إلى رجل عادي وكان أفضل بكثير من معظم المتعصبين بشأن فيلم كان قد شاهده لخمس مرات. عندما ذكرته بحوادث معينة في الفيلم (بما فيها ذلك المشهد حيث تخبيئ ماي ويست لمرأة الميعة بأن تتظاهر بأنها تمشط لها شعرها)، اعترف أنه لا يستطيع تذكر هذه لحظات وأنه مندهش أنني أستطيع فعل ذلك. باختصار، هو لم ير شيئاً، شعر بإحساس مبهم فقط من المتعة بكامل الفيلم، دون أن يصطدم بأي من هذه التفاصيل التي كلفنا الكثير من الجهد لكي تخلق.

وأكرر القول، إن هذا الرجل العادي هذا كان أكثر ذكاءً بكثير من أبناء طبقته.

ولكن إن لم تكن هذه التفاصيل موجودة فإن مجمل الفيلم لم يكن ليعجبه أو يترك أي أثر في ذاكرته.

الأمر الذي لا يمكن نكرانه أن معظم المشاهدين القليلي سوف يقولون إنه غير مفهوم ومجرد حماقة. وهم ليسوا مخطئين تماماً في ذلك، بما أنه أحياناً عندما أنا نفسي لا أفهم الفيلم وأكون عند نقطة الاعتراف بالهزيمة وأقدم أعذارى لأولئك الذين آمنوا بي وصدقوني. ولكن التجربة علمتني أن الواحد

منا ومهما كان السبب يجب أن لا يتخلى عن الأشياء التي كان لها معنى عندما ظهورها لأنها تخسر، لهذا أنا أبذل الجهد للتغلب على ضغفي وأجبر نفسي للإحساس بنفس الشعور بالثقة في نفسي بأنني أشعر بما يحس به الآخرون عندما أعجب بهم وأحترمهم. باختصار، وضعت الثقة في ذلك الآخر، ذلك الغريب الذي أصبح هو فقط بعد بضع دقائق من خلق عمل ما.

أنا أتساءل هل تعني الحياة شيئاً ما وفي أغلب الأحيان يتشكل الفن أثناء محاولة لبناء معنى اصطناعي له، لحرمانه من السحر الغامض، من 'جزء من الله' كما يسميه أندريه جيد، الذي في عمله، غالباً ما يسميه 'جزءاً من الشيطان'.

السؤال الأول الذي يطرحه علي الصحافيون، هو ذلك السؤال لمألوف في فرنسا: 'ما هي القصة؟ إذا أنا أجبت بصراحة وقلت : 'لا يوجد قصة'، ينظرون إلي بذلك الفزع الذي يشعر به الناس عندما يصطدمون برجل مخبول. ولكن الأمر صحيح. لا يوجد هناك قصة. أنا أستخدم الواقعية في الأماكن، الناس، الإيماءات، الكلمات والموسيقى وذلك من أجل الحصول على قالب للمذهب التجريدي لأعبر من خلاله عن الفكر - أو ربما أقول ذلك بطريقة أخرى، أن أبني قلعة بدونها من الصعب أن نتخيل أنه يوجد شبح هناك. إذا كانت القلعة نفسها في جو شبحي، سيفقد الشبح قوته في أن يظهر ويثير الرعب.

لهذا، أنا أصر على أن الفيلم التجريدي ليس فيلماً مشابهاً لما يسمى اللوحة التجريدية، أقتنع بأن أفقد بساذجة قطرات الألوان التي يستخدمها الرسام، وتوازن الألوان. يجب أن لا يقدم الفيلم التجريدي شكلاً لفكرة ولكن لفكرة بحد ذاتها، إن قوة مجهولة لا تحكم بأي وسيلة أخرى ما عدا كونها قوة أكثر قوة من بقية القوى وأكثر سرعة من السرعة - القوة والسرعة في ذاتها.

هذه هي القوة التي أحاول أن أطيع لا أن أترجع عنها مع وجود ذلك الذكاء المثير للإعجاب. ذكاء لا يتجاوز أي شيء ما عدا الغباء.

بالنسبة لي يوجد بعبعان رئيسيان أمامي هما الشعاري والمتفك.

نساء الحظ يحكم هذان البعبعان العالم ويطردان العالم المجنح الذي ينجح الشاعر من حين لآخر في التورط فيه. عندما كنت شاباً يافعاً، كنت أوقع على رسوماتي وكتاباتي تحت اسم 'جان ماسك الطير'.

كنت جان 'ماسك الطير' الذي صنع 'وصية أورفيه' على أمل لس بضعة أرواح أخوية في هذا العالم الحزين. قال غوته : «إنه عندما نعانق أنفسنا قد نصادف إخوة روحنا». إن هذا شعار خطر في عصرنا حيث الناس محكمون بإلغاء الشخصية، التي تحاول أن تلغي الفروق والاختلافات التي اعتادت أن تعطي الكون وجهاً إنسانياً ونجحت في سحق الرتبة والأتمتة.

هذه هي أمنيتي ومهبط الوحي عندي: 'على لمدى الطويل، سيُملاً إلغاء الشخصية أرواح الناس بذلك النعم حيث سيكون هناك انتصار جديد للمفرد على الجمع، بأن الأكثرية سوف تتوقف عن اعتبار نفسها السلطة العليا، بأن الذعجة لن تأخذ بعد ذلك مكان الراعي، وأن الأقلية، بعد أن تخلوا عن حطمهم ليصبحوا أكثرية، سيصبحون مرة أخرى مثل القساوسة القديسين الذين يحرسون أسرار المعبد، باختصار، الروح الخلاقة التي هي الشكل الأمثل لروح المتناقضات سوف تزيل المقولة الحديثة 'افعل ما تشاء' - الحرية الزائفة لقيام بالفعل ولتي يتم تدريسها للأطفال الأمريكيان، هذه الحرية التي تحرم الأطفال، السباب، الأبطال والفنانين من المحفز الأساسي لهم: ألا وهو العصيان'.

(تم تقديم هذا النص هنا بشكله الكامل للمرة الأولى. ظهرت مقتطفات كاملة منه في صحيفة 'نو موند'، في ٢٥ تموز، ١٩٥٩، الطويلة المسنديرة، رقم ١٤٩، أيل ١٩٦٠ وفي فصل صناعة السينما في عام ١٩٦٠، من بين صحف أخرى).

إن عشرين عاماً من الخلافات والمصالحات، والهروب والعودة قد حاكت ثوب صداقتنا بإحكام حتى إنه لا يمكن لإياغو أن يخترقه. تتكون هذه المادة الناعمة من عدد لا متناه من الخيوط الذهبية المتصالبة، مصفورة معاً وتتعارض مع بعضها بعضاً. هناك أوجه شبه عميق وخلافات عميقة بيننا، باختصار، المقارنات، صراعات الضوء والظل، تضارب وجهات النظر والأخطاء النبيلة التي يقاربها غوته مع الواقع، والتي بدونها سيكون العمل الفني مجرد حشو والعلاقة بين الأصدقاء شكلاً من المغازلة اللطيفة.

ولهذا أنا أجيب على طلبك بشأن مقالة مع رسالة، لكن لا تقلق: ستكون المقالة أقصر من العدد المتناهي من الصفحات أقرأها والتي فيها، بينما كنت أقرأها، عبرت عن حبي لروايتك الرائعة تحت عنوان 'الأسبوع لمقدس'. طلبت مني مقالة حول فيلمي 'وصية أورفيه'. حسناً، من الأفضل أن أتحدث بشأنها معك، كما فعل أحياناً مع في شارح 'أوردييه'، عندما تؤدي في بعض الأحيان سوية واحدة من تلك المناجاة لاثنين من الأصوات ونحقق بكثير من الفخر معجزة لتحدث والاستماع معاً في آن واحد في الوقت نفسه. تنظر إلسا، زوجة أراغون، إلى الأعلى تقول: 'لم تتركوا أحداً منهم يفتح فمه'. ونضحك نحن، ثم نتابع، الكلام انتقاماً من ذلك، صندوق لثرثرة الغامض الذي يملئ علينا أعمالنا ويترك لنا القليل جداً من حرية هات وخذ. هذا يقودني لكي أخبرك عن لمشاكل التي أعانيها مع آلهة الإلهام الشابة لاسينما التي لا تستطيع أن توافق على الانتظار مثل أخواتها، لكنها تدين إلى شعراء الآنية الذين اعتادوا على الانتظار في جناح المسرح - ذلك الجزء الجانبي من خشبة المسرح الذي لا يراه إلا الجمهور، ويعيشون من أجل الأجيال لقادمة لكي ترى أعمالهم.

كان ينبغي أن يصنع الفيلم في عام ١٩٥٨. جاء التأخير من حقيقة أن المنتجين، وهم في حماس للعمل معي، انتابهم الخوف عندما قرؤوا النص

المسرحي والحوار الذي كتبته (بعد أن أخبروني أنهم لا يريدون قراءتها). أحدهم، ومن أجل أن يجد عذراً لنفسه لأنه تراجع عن كلمته، قال لصحفي: أنا لا أستطيع أن أنتج فيلماً لا يحدث فيه أي شيء. والحقيقة أنه، في رأيي، لا شيء يحدث في أي من أفلام المنتجين. ولكن هناك عدداً متزايداً من الناس الذين يقبلون كلمة 'لا شيء' هذه أكثر من عدد أولئك الذين يستطيعون فهم غنى نصوصنا. ملامح الصورة المتحركة هي فقط من تستطيع وصف نفسها.

يبدأ الفن في اللحظة التي يغادر فيها الفنان لطبيعة. ويكون هذا فقط عندما يغادرها الرسامون إلى حد التخلي عن الذريع والدوافع والنماذج التي، تحت ضغط من غير المتقنين، تجبر صناعة السينما منتجي السينما الشباب لاختيار 'الموضوع'، مثل رسامي صالون 'الفنانين الفرنسيين' في عام ١٩٠٠ أو متنافسين على جائزة روما.

وبصرف النظر، ساعدنا الشباب كثيراً، ساعدوني وساعدوك، وأعتقد أنه حان الوقت بالنسبة لي أن أقدم لهم بعض المساعدة، وذلك بإعطائهم عملاً حراً يلبي توقعاتهم، وخاصة هم من خاب أملهم باستمرار ذلك بسبب الروتين. إن تكلفة الفيلم والرغبة في استرجاع هذه التكلفة بسرعة، يشير إلى وجود مفارقة كبيرة وهي: من أجل حمل التقاليد وحمايتها، يجب أن يخضع الشباب إلى الطرق القديمة وأنماط الرواد الطليعيين، الذين يبتدعون أساليب جديدة أو أصيلة، كبار السن فقط، وبفضل السلطة التي اكتسبوها، يسمحون لنا بأن نصبح أحراراً وأن نبتكر أعمالاً شابة. إن معرض مينيناس لبيكاسو يقدم ثلثاً آخر على هذا.

باختصار، وجهة النظر المكتسبة من التأخير الذي لا يصلح لأسلوب صناعة السينما تسببت في فقدان الزخم، فتحت عيني في لظلام لذي يخفي ما هو أفضل في أنفسنا، وكشفت في داخلي تلك حماقة البالغة الخبرة التي تدعي الذكاء الذي يحولنا من متهمين في قصص الاتهام إلى قضاة على مقاعدهم يوجهون لنا نقداً قاتلاً.

لهذا هنا أصبح المتفرج، ذلك المتفرج المرتبك بسبب عفويتي السابقة، مثل حال كيبلينج في الهند عندما يرى المعجزات والذرائع مركبة فوق بعضها، يتم إغوائي لكي أغير النص الذي قدمته، مع العلم أن هذا سيكون جريمة عبثية ضد الروح.

في الوقت الحاضر أدرس فقط لكي أتغلب على الشيطان في داخلي، يعرف كل واحد فينا كيف يدمر هذا الشيطان كل شيء، وبمهارة يدمر القوى الفطرية للقلب والروح.

أتهم نفسي بالغباء لأنني آمنت بمزايا وحسنات العصر، بينما في الواقع سوف أبقى حتى أموت (ومما لا شك فيه إلى ما وراء ذلك) وأنا قنص انفرادي.

لقد ولنت هكذا، وسأبقى هكذا: ذلك المتهم الواقف أمام قضاة راغبين في الإرضاء.

عزيزي ثويس، نحن غالباً ما يقع علينا الاتهام بأننا نتحدث عن أنفسنا. ولهذا نستطيع إعادة الأشياء إلى نصابها في عصر يعامل فيه عامل متواضع مثلي وكأنه طائش وغير محترف - الرجل الذي لم يقبل أدنى مهمة ما لم يكن متأكداً من أن يكون قادراً على إتمامها. وبأن التغييرات التي أقوم بها في توجه عملي تبدو وكأنها التخلص من حزمة، فإنه من لطبيعي أن أوجه كلامي إلى شخص ما، لذي رشفته الرائعة وخفة الحركة لديه تجعل من مفاجأة لا نهاية لها.

(رسالة مفتوحة إلى لوي آراغون، رسائل فرنسية، رقم ٧٨٥، آب ٦، ١٩٥٩)

الخطر الكامن ضد الفيلم هو أن الناس أصبحوا معتادين على رؤية هذا الفيلم دون إعطائه الاهتمام الذي يمكن أن يمنحوه لمسرحية أو كتاب. بالرغم من ذلك، إن الفيلم عريّة للأفكار والشعر المطلوب من الدرجة الأولى، هو الذي يستطيع أخذ لمشاهد إلى أماكن إلى حيث كان يؤخذ في السابق فقط من

خلال النوم أو الأحلام. وكثير من الأحيان أعتقد أن الأمر سيكون تجارياً وبشكل رائع، إذا كان فقير قد نَوَّم الجمهور بأكمله تنويمياً مغناطيسياً. عندها سيكون ذلك الفقير قد جعلهم يرون منظراً رائعاً، إضافة إلى ذلك، يأمرهم بنسيانته عندما يستيقظون. وهذا إلى حد ما هو دور الشاشة: وهو ممارسة بعض من نور التنويم المغناطيسي على الجمهور ما يعني تمكين عدد كبير من الناس من الحلم بنفس الوقت معاً. من الصعب الحصول على هذا للتأثير في دولتنا هذه، حيث كل عضو من هذا الحشد هو الأناني بفرديته، والذي هو بشكل غريزي يقاوم كل ما يتم تقديمه ويعتبر الرغبة في الإقناع وكأنها هجوم على الشخصية.

هذه المرة لم أضع أمام نفسي أية مشاكل للحل. قمت بصناعة الفيلم في فكرة خيالية، نون أي تنظيم من أي نوع، وكان الفيلم بالنسبة لي في هذه المرة تجربة لاستحضار الظلام الموجود في داخلي إلى الضوء.

لكن بعد فوات الأوان، أستطيع أن أرى أن الفيلم لا يتحدث بشكل مناسب كما يجب على أنه فيلم، لكن شيئاً ما منحني الوسائل للتعبير عن الأشياء التي أحملها في داخلي - ذلك بدون فهم هذه الأشياء بشكل مناسب - بشكل موضوعي أو حتى مباشرة: أشياء ربما قد تتخيلها، أي عربية أخرى من الفكر مثل الكتابة سوف تجبرني أن أضعها تحت السيطرة التنظيمية للفكر، بينما يعطي الفيلم رخصة الموافقة للشخص أن يجعل العمل يعيش حياً بدلاً من وصفه، وإضافة إلى ذلك جعل ما هو غير مرئي مرئياً.

لقد حققت في فيلم وصية أورفيو مثل ذلك لمزيج المثالي من الحقيقة والخرافة معاً، مزيج من الواقعية وغير الواقعية، مزيج أصبحت حائراً بسببه: إذ إنه من المستحيل بالنسبة لي أن أكتشف عن لعقدة وأن أحاول تحليلها. العنوان الثانوي "لا تسألني لماذا" يعني أنني سأكون غير قادر أن أقول لماذا أنا أتابع مغامرة من البداية إلى النهاية لا تستجيب مع أي من معوقات صناعة السينما.

الشيء الوحيد الواضح في ذلك الفيلم، وبسبب قدرته الكامنة على الانتقال إلى الوراء والتغلب على حدوده الضيقة، كان اللغة الوحيدة المناسبة لكشف الغموض الموجود في داخلي ثم وضعه على لطاولة في وضوح ضوء النهار الساطع. وعلاوة على ذلك لا ينطبق هذا الشعور علي فقط. على سبيل المثال كان لدى ماريا كساريه انطباع بأنها كانت تستحضر الكلمات والإيماءات في نورها الذي تلعب من داخلها، وعندما كان على فرنسوا بيرير أن يقوم بتوجيه ملاحظة غير لطيفة لي في نوره في الفيلم أمامي، أعذر عن ذلك، ناسياً أنه أنا من كتب السطر الذي قاله، وكأنه كان خجلاً من مسؤولية كتابة ذلك لسطر. لطافته ورقته عندما يتحدث إلى البروفسور تتبعان من حقيقة أنه كان مولعاً بكريميو، وكأنه كان يتحدث إلى كريميو أكثر منه إلى العالم الذي كان كريميو يلعب نوره.

يوجد مثل هذه الثنائية في كافة أنحاء الفيلم، هذا المزيج الذي من الممكن أن أقارنه في العالم غير المادي للضجة الكبيرة، عندما كنت تدحرج قطعة رخام بطرف السبابة، بينما الإصبع الوسطى تعبر فوقها، يخلق ذلك الوهم بأنك لا تلمس رخامة واحدة فقط بل رخامتين معاً.

يلعب ادوارد ديرمييه، مثلي أنا، دوراً يمثل ذاته، ويلعب في نفس الوقت دور سيغيست الذي كان لعبه في فيلم أورفيه، ماريا كساريه وبيرير عانا أيضاً إلى دوريهما في أورفيه، وقاما بفعل ذلك دون أن يعرفا، أو أنهما يتظاهران أنهما لا يعرفان من يكون سيغيست. ربما قاما بزيارتي بسبب الروابط الغامضة التي تربط لمخلوقات الموجودة في خيالهما بمؤلف. أعرف أنني أطلب جهداً كبيراً من الجمهور وأن من المضحك توقع أن يتحمل الجمهور مخاطر فض التشابك وفتحه الذي لا أستطيع أن أفتحه أنا بنفسني.

لكن من الممكن إبعاد هذا التشابك بواسطة جو مبهم، بما فيه جو الأحلام، وأعتقد أن العمل يمكن أن يثير دون أن يفهم وأن يكون مرغوباً من دون أن يثبت علم الرياضيات ذلك أو أن يتم توثيقه في القسم الذهبي.

ملاحظة: 'هل تحب حساء لحم البقر؟' نعم. 'هل تفهمه؟' لم أعتبر هذا الأمر مسألة. 'هذا المثال يخص الأمر'.

كلما كان الفيلم غير واقعي، احتاج إلى الواقعية لإقناع المشاهدين. القول المناسب هو أنه يتم مساعدة الواقعية من قبل العادة التي تسد الثغرات وتصحح الأخطاء.

من ناحية أخرى، إذا كان الفيلم وبشكل متعمد مصنوعاً من الأخطاء فإن من الأساسي جعل هذه الأخطاء ملتزمة، بما يعني القول أن نجعلها مكتشفة لا يمكن إنكارها لكي تصبح نموذجاً بحيث يتم التوقف عندها وتتوقف هذه الأخطاء الجسيمة عن كونها أخطاء.

هذا ما كان بيكاسو قد علمني إياه: كان يتحدث بشكل متزايد عن تصويب الأخطاء وجعلها بقرز، إلى نقطة يهرب عندها العمل من كونه نسخة سيئة عن الطبيعة ويعرض هذا لعمل ملامح سباق متفوق وعهد يحكمها رجال.

هذا هو القانون الذي اتبعته في فيلم 'وصية أورفيو' وقد تجاهلت تماماً الإدراك المتأخر عندما توضع وسط الذكاء المنتظم (الذي هو العدو الأسوأ للشاعر).

(فنون، رقم ٧٦١، شباط ١٠، ١٩٦٠)

عزيزي ريجي باستيد ،

ما يشجعني أن أعطي هذا الفيلم أسلوباً جديداً أنه بعد ثلاثين عاماً من البحث استطعت ترتيب أفعال مثلما يرتب أحدهم الكلمات لكي يبني قصيدة.

يشبه هذا الأمر في بعض جوانبه تجربة كيميائية، أي تحويل لكلمة إلى فعل.

لقد حدث وتم فرض الكلمات الشعرية على العدة، أي عدة لعمل

الأدبي. هنا تصبح الكلمات غير مهمة وما يهم هو الفعل فقط. تتطابق المشاهد مع بعضها بعضاً، تكتسب أهمية الإشارات أكثر من معنى، ضمن الإحساس الصحيح. ليست لدي أية قصة لكي أرويها. أنا أدع الأحداث تتبع المسار الذي

تريده بغض النظر عن ماهيته. لكن بدلاً من فقد السيطرة، كما يفعل أحدنا في الأحلام، أحقق بزواج بين الوعي واللاوعي الذي يتمخض عن ولادة وحش رهيب ومبهج في ذات الوقت. وحش يسمى الشعر.

الخطأ الكبير الذي تم ارتكابه عبر القرون هو الخلط بين هذا الوحش مع المقلد النافه الذي كان يلزمه ألا وهو دمية الظل أو خيال لظل: مع ما هو شاعري، والذي يكون بعيداً عن الشعر بعد السيدة لمكثفة السخيفة عن مدام دي لافيت .

من أجل هذا الفيلم الذي أحاول فيه أن أضع الرعب في الفكرة، اخترت أماكن تشبه بناييع رعب حقيقية، جدول ماء غامضة أكرر، تستطيع تحويل النص إلى أفعال. على سبيل المثال سمي وادي جهنم في مقاطعة 'بو نو بروفانس' بهذا الاسم لأن دانتي عاش هناك واسمهم هناك كتابة 'الكوميديا الإلهية'، أو أستوديو فكتوريا الذي كان وضع عدد قليل من الإكسسوارات فيه كافيًا لخلق مكان فخم محاط بالفراغ، على نمط و غرار المسرح الصيني، أو آخر مثل غرفة نومنا التي نتخيلها أن تكون خارج الغرفة عندما نغفو ونغلق أعيننا .

لقد كان مسلماً للناس الحديث عن نجوم يوافقون على لعب أدوار صغيرة في فيلمي. هذا خطأ. اللاواقعية تمتلك قوانين أكثر صرامة وأكثر حزمًا من الواقعية ذاتها، ذلك لأنه يتم مساعدة الواقعية بالعادة، بينما الأمر اللاواقعي، وبسبب طبيعته غير المتوقعة يتطلب أقصى درجات الدقة إلى حين الوصول إلى آخر تفصيل. يوجد عدد قليل من الشخصيات في 'وصية أورفية' ولا شيء أقل سهولة أكثر من لعب دور صغير لأن لموهبة الكبيرة من تستطيع بسرعة الوقوف على التفصيل الذي لن تكتشفه الموهبة الصغيرة إلا مع مرور الوقت. أصدقائي المشاهير الذين استجابوا لطلبي قبلوا أدواراً كان سیرفرض أن يلعبها الكثير من الممثلين غير المعروفين. لكن لن يكون هناك أرصدة: اعترفوا بهم إن أردتم وإن هم يمثلون هنا في هذا الفيلم فإن ذلك ليس

لأنهم ممثلون مشهورون، ولكن لأنهم أصدقائي. هم يعرفون أنني أستخدمهم على نفس الأرضية أو السوية مثل رجال المؤثرات، عمال لكهرباء، المصور المثير للإعجاب والمحبوب كلود بينوتو الذي هو يدي اليمنى، باختصار على نفس الأساس مثل فريق العمل كله الذي فيه أقل عامل مساعد يملك نفس عبقرية الرجل الحرفي، والذي سيبقى القيلم بدونه مجرد موكب من الصور.

علاوة على ذلك فإن فيلمي ليس غنياً بما فيه الكفاية لكي يدفع لعدد كبير من الممثلين، لهذا كان علي أن أقمس لعون وأناذي أصدقائي الذين كانوا سيوافقون ويلبون النداء دون أي مقابل. وصانف أن هؤلاء الأصدقاء كانوا من الممثلين المشهورين. وهذا هو السر الحقيقي للموضوع : لقد كان من حسن طائعي أن أكون فقيراً.

أكره فرض الصور، كل ما هو شعري، خيالي والرموز - كل تلك الشرايين القديمة للحياة التي يتعلق بها الجمهور حينما يسقط خارج راحته اليومية إلى مياه محيط من الأشياء التي تزعجه، والتي يتفادها خوفاً من الغرق.

الجميل هو حطام السفينة فقط ، العصيان ضد القوانين الميتة فقط ، ما هو عرضي وخاطئي فقط إضافة إلى أن يكون الإنسان قوياً بما فيه الكفاية بحيث أنه يقس كل هذا ويجعله مثلاً يحدذى به. يتوقف لخطأ على أن يكون خطأ إذا حوِّله الشخص الذي يرتكبه إلى ما أطلق عليه بونذير 'التعبير الأكثر حداثة عن الجمال'.

إن المشكلة بالنسبة لعمل فني هي أن هذا التعبير الراهن عن الجمال يزعج العادات ويغير قوانين اللعبة، وعند النظرة الأولى يشبه البشاعة أو نوعاً من رأس 'ميدوسا' أو ما يسمى قنديل البحر. ما تزال الأشياء أكثر صدعوبة في صناعة السينما، لأن آلهة الإلهام الشابة في السينما، بما لا تشبه فيه أخواتها التسع، ترفض أن تنتظر جمالاً جديداً لكي تدخل أرواح الناس

وبالتالي أن تنجح في إقناعهم. إنها تلج في الطلب أن ينضم إليها أحد في عبادة الآلية، الاستعجال والجولة السريعة، وهذه هي الجريمة التي ارتكبت بسبب عدم صبرنا وعصرنا العاصف ضد الروح. إنها تلك المبدرة التي تريد رباً سريعاً لمآلها. هي لا تعرف أن الشباب لن يتحمل وتتخيل أن هناك سباقاً دائماً للشباب كما هو الأمر بالنسبة للكبار في السن. سوف يكون وقت طويل قبل أن تفهم مهمتها المقدسة في أن تصبح الإلهام العاشر الذي مثل الآخرين ومثل فرس النبي تلتهم أولئك الذين تحبهم بحيث يمكن أن يعيش عملهم في مكانهم.

أنا لست سينمائياً. أنا شاعر يستخدم الكاميرا على أنها الأداة المناسبة التي تسمح لنا وتمكنا جميعاً من أن نحلم نفس الحلم سوية، ذلك الحلم الذي ليس هو الحلم الذي نحلم به أثناء النوم بل ذلك الذي يحلم به لشخص وهو واقف على قدميه، ذلك الحلم الذي هو ليس أكثر من الواقع غير الواقعي، هو شيء ما أكثر حقيقة من الحقيقة، وسيتم الاعتراف به بوصفه علامة فارقة في عصرنا.

عزيزي ريجي،

رجاء اغفر لهذه الكلمات التي هي أبعد ما تكون قريبة للترفيه عن القارئ. ولكنني كنت دائماً أعتبر الشعر مثل مهنة كهنوتية مقدسة ونوعاً من 'الدير العمومي' الذي توافق على اتباع قانون حكمه مرة وبشكل نهائي إلى الأبد. أعرف تماماً أن الجمهور يحب القصص والنجوم وأنه يجبرنا ويفرض علينا أن نقف على المنصة تحت الأضواء مع ملكات جمال أوروبا ومع المغنيين. تحرمنا هذه المنصة بسهولة من ذلك لظل الذي تدمو فيه الأعمال الفنية، وبعد ذلك يقع اللوم علينا لأننا أخذنا الكثير من المساحة في الشمس ولأننا نقف على المنصة بشكل مدع غير حقيقي. لكن في الحقيقة يوجد جمهور ضخم في الظل : إنه جمهور ضخم شاب، عطشان وجائع لنوع من

الجرأة الجسورة، جراءة لم تعد تجد من يقدمها في الوقت الحاضر - وأنا سوف أقتبس ببساطة مثالاً لكي أثبت هذا، إنها مدة العشرين عاماً التي تم خلالها عرض فيلمي الأول 'دم لشاعر'، الذي كان في عرض مستمر على نفس المسرح في نيويورك (فيلم موجه إلى عدد من المسؤولين وعدد قليل من الأصدقاء المقربين). ورويداً رويداً، أدى أسلوبنا إلى تكثيف عدد لا يحصى من لمشاهدين، الذين لا يشبهون تماماً ما يتخيله الأجانب على أنه شباب فرنسا (سان تروبيه والستر المصنوعة من الجلد). هذا النمط من الشباب يمثل أقلية من تسلي نفسها، وتتمرد في بعض الأحيان ضد عدم إمكانية تسلي نفسها وتتفق ما تم ذلك وما قيمته الخمسة بايونات على كأسين من الشرب خلال أيام العطلة. سيكون الأمر مثيراً للضحك اتهام هذه الحفنة الصغيرة من الشباب بالتسبب بفضيحة، وهو سيكون على حد سواء مثيراً للضحك أن نخلط بينه وبين ذلك العدد الكبير من الشباب الذين يتمتعون بالفضيلة وقلق بشأن أقل تمرد ضد الالتزام. وبدون هذه لمجموعة الثانية من الشباب بيكاسو لن يكون بيكاسو .

٤ تشرين أول، ١٩٥٩.

ليس هناك مكان أكثر تجريداً من استوديو صناعة الفيلم السينمائي لأن مواقع التصوير تتغير بشكل مستمر، لدرجة أنه من المستحيل، في كل مرة، أن نتعرف عليه ونقول: 'انظروا: فلان أو فلان يصور فيلمه في استوديو رقم أربعة حيث صورت مرة في نفس الاستوديو صورت لمحطة في فيلم 'العودة الأبدية'.

تقع بداية أحداث فيلمي كلها في استوديو رقم أربعة في استوديوهات فيكتوريا التي تحتوي على قطع قليلة من الأثاث أو أغراض تؤسس كخلفية لهذا الفيلم. كان فيلماً هزلياً، يتمثل فيه أسلوب غولدوني، وتعيش فيه فوضى الزمان والمكان. شخصيتي التي تعيش في زمن آني، زمن مختلف عن زمن

الأرض، وفي لا ترتيب زمني، تلقتي هذه الشخصية بشكل آني مع نفس الرجل العادي في عدة مراحل مختلفة من حياته. هو ينجح حتى في تغيير قدر البروفيسور وذلك بأن يظهر بشكل مفاجئ بملابس من زمن الملك لويس الخامس عشر، وأن يباغت تلك الأم الشابة لذلك الرجل الذي أوقعه على رأسه. وهنا أروي بالتفصيل قصة السيدات الإنكليزيات في ترانون اللواتي بدلاً من أن يقابلن الأثباح التي تصرفت كما في الماضي، الثقين أشباحاً حية تحدثن إليهما وغيرن من سلوكها - الأمر الذي يدل على أن هؤلاء السيدات ظهرن بشكل فوري وآني خلال حكم الملك لويس السادس عشر، لكي يدهشن خدم الملكة تماماً كما أدهشن خدم الملكة في عام ١٩١١.

باختصار، لم أكن أظاهر حتى ولو للحظة أن أصنع فيلماً لمادة علمية، ولكن أن ألعب مع المشاكل الحديثة، تماماً كما لعب غولدنوي مع تلك المشاكل التي وقعت في زمنه.

تبحث شخصيتي، التي لعبها، عن البروفيسور، وتعرف هذه لشخصية أن البروفيسور يملك سر إعانته إلى عام ١٩٥٩. لكن بدون مهزلة الزمان والمكان لم يكن لإنجح، لأن البروفيسور سيكون كبيراً جداً في السن لكي يستعمل اكتشافه بحيث يملك في حوزته صندوقاً من الرصاصات الضرورية جداً للمشروع ويعيدها إلى البروفيسور وهو في عمر لا يستطيع فيه إتقان أو إكمال مثل هذا الاكتشاف.

تبدو كل هذه الأمور معقدة جداً عندما نقوم بوصفها، ولكن يعود الفضل إلى صناعة السينما عندما تروي لنا الصور القصة بطريقة أفضل بالآلاف المرات مما أستطيع أنا أن أفعل ذلك، ولم يحدث أبداً أن أحداً من الفنانين قد ارتبك بسبب لا مركزية وتباعدها كل هذه الصور.

(رسائل إلى فرانسوا - ريجي باستيد، نشرت في شباط رسائل

فرنسية، عدد رقم ٨١١، ١١، عام ١٩٦٠)

من مذكة جمال فرنسا الشابة التي تمثل منيرفا إلى ماريا كاساريه التي تعود إلى دورها كأميرة من فيلم أورفيه، فإن كل الممثلين في فيلمي شاركوا بحماس كبير وكانوا يبدون وكأنهم ولدوا للعب هذه الشخصية أو الدور الذي يصورها. كان الأمر يبدو وكأن حركاتهم وكلماتهم تأتي مباشرة منهم وكأن لا علاقة لي بذلك وهم يعيشون كل دقيقة من ذاتهم عندما يبدو الأمر بأنهم لم يتلقوا تعليمات أو يتم تقينهم من مدير.

سواء وافقت أم لم توافق على العمل، فإنه بكل الأحوال أمر صحيح أن لا أحد في هذا العمل يبدو كأنه قد خضع للصعوبات التي يتم مواجهتها في مهنة التمثيل، وأنه لا يمكن إطلاق الحكم على فرانسوا بيريه، جان ماريه، يول برانيه وكريميو كممثلين، ولكن على نفس المستوى مثل السيدة أليس ويستويلر، وخادمها، درمييه أو أنا نفسي: على أنهم أشخاص تحدث لهم الأشياء ولا يكون المهنية أو الحرفة المسرحية أو أي نوع من ذلك للاستناد عليه. ربما أضيف أن الفيلم كان اقتصادياً ليس فقط بسبب الممثلين المشهورين الذين تعاونوا معي، لكن أيضاً تجاوبهم الفوري على ما توقعته منهم. مع شخص مثل نيكول كور سيل أو فرانسوا كريستوف لم أفقد ثانية واحدة من الزمن وهما أعطياي عملاً لم يستطع أحد غيرهما منح مثله. يقول دانييل جيلين جملة واحدة ويصعد الدرج، لكنه يترك شعوراً قوياً في ذاكرة المتفرج. لا يمكن نسيان مشهد جان ماريه، وهو يلعب دور الملك أوديب الأعمى الذي يمشي متكئاً على عصاه في الطريق، مع أنتيغون وهي ترشده على الطريق، يحرك شفتيه ليتحدث بكلمات مؤلمة ومبهمة. وينسحب نفس الأمر على يول براينر: أثناء غياب 'ستروهييم'، كان هو الشخص الوحيد الذي كان بإمكانه لعب دوره في الديكور الأثري لضخم لمقاطعة بو نو بروفانس.

بينما شخص مثل إنيوار ديمريه لا يعرف شيئاً عن المسرح فإن هناك شخصاً مثل بيريه يعرف المسرح من الداخل والخارج، لكن عند نهاية المشهد التدريبي، يكون لهما نفس وقع التأثير علينا بالتساوي، ويحدث ذلك ببساطة

معمقة، أحدهما بأن ينسى بشكل متعمد مهنة المسرح، والآخر بسوء فهم أو فهم غريزي فطري لهذه المهنة - وكلا الأمرين سيان.

إن لم تظهر أسماء للممثلين على بطاقت الاعتماد يكون هذه أولاً لأنني لا أرغب في الاستفادة من الخدمة التي كانوا قد وافقوا على تقديمها لي، ذلك للترويج للفيلم، وثانياً لأن بعض الأسماء كانت قد خدعت الجمهور وجعلت المشاهد يتوقع أكثر من مجرد ظهور وجيز لنجومه المفضلين.

(فرنسا - المساء، ١٥ شباط، ١٩٦٠)

واحدة من المتع الرئيسية التي حصلت عليها من فيلمي هو أن تثبت كل يوم أن 'هذا الشباب المعاصر الذي لا يهتم بأي شيء' والذي نسمع عنه الكثير، أنه أسطورة، بينما يبدو الأمر صحيحاً أن لشباب يبدون وأنهم يهتمون بالاشيء، ذلك لأنه لم يتم منحهم ما يطلبونه وما يهمهم.

الحقيقة أن المشاهد الفطن، الشاب والمتحمس الذي يأتي لمشاهدة فيلم وصية أورفيه يتحمل هذه المسألة مع هؤلاء المخرجين الذين يسعون أو يجروون على بسط الحلوى لتناولها. يكتب كلود موريك في صحيفة لوفينغارو الأدبية 'إن السينما المكتظة كانت تبدو في القسم الأعظم منها مملوءة بالشباب، ولقد أصابتي الدهشة بتركيزهم العالي، بجديتهم وحتى برزانتهن. ' إن المجتمع بسيداته اللطيفات ورجاله المحترمين المتأقنين سوف يدرك هذا الأمر بشأن الشباب وسوف يعدل نظره مرة ثانية.

صحيح أن الفيلم ليس فيلماً غريباً، أو قصة حول الزنا، أو دراسة عن جنوح الأحداث. لن تجد فيه سيدات باريس اللطيفات ولا رجالها المحترمين الأنفيين أي شيء يجعل شهيتهم دائمة، وأنا متأكد أنني سأجمع نفسي حول هذا الفيلم، أي ما يعني القول حول نفسي الشباب الرائعون من جنيف ولوزان، ويرمز إليهم بعبارات 'الرسائل الجميلة'، والتي بنونها لما كنت قد حاولت أن أتحدث على الملأ في سويسرا .

للمرة الأولى، في الأيلام القديمة، عندما كان راموس وغانبين على قيد الحياة، ذهبت إلى هناك لكي أقرأ 'سر المهنة' التي كانت مكرسة لـ 'علم الأدبيات' في جنيف ولوزان وبعد ذلك، عندما كانت لصالة مليئة جداً لكي تستوعبهم وجدت نفسي وأنا أخطب جمهوري، على قدمي في منتصف هؤلاء التلاميذ الشباب الذين كانوا يجلسون القرفصاء من حولي.

لا تعتقدوا أنني أقل من قدر أي شخص فوق سن العشرين: يكون ذلك من السخف بمكان فعل هذا في مثل سني. ولكن أعتقد كما أنه يوجد هناك شباب بأرواح كبيرة في السن، أيضاً يوجد هناك أناس لا يكبرون في السن ويعرفون كيف يحافظون على طفولتهم في دواخلهم ومنفتحون كثيراً إلى أعاجيب العالم وقادرون على معرفة الحلم والخيال في أي شكل يظهران فيه.

وهكذا فأنا أتحدث إلى الجمهور السويسري ككل، لكي أحذره من خطر رؤية ما هو سطحي فقط من فيلمي، ولكي يفهموا أن هذا الفيلم ليس محاولة لرسم الصورة الذاتية التي تتعلق أكثر بالشباب الداخلي من الوجه الخارجي حيث أن الوجه الخارجي يخبرنا الشيء القليل عن الكتاب أو الرسامين. لم أتعلم أي شيء من الأفلام الوثائقية حول أندريه جيد، أو كوليت أو مورياك. لعب أندريه جيد على البيانو، كوليت أكلت البصل الأبيض (حدث ذلك أثناء حضوري) وكرس مورياك نفسه لفن أن يكون جيداً. ولهذا السبب اخترعت سلسلة من الأعمال التي ترتبط مع بعضها البعض بعمليات النوم وتم تصميمها بشكل أفضل لكي تكشف عن روعي المجردة بدلاً من تعقب عاداتي.

أنا أكره الجدية الكائبة والمودة التي تتجم من لجاذبية، التي تخبيئ فراغاً. يكمن تواضع فيلم 'الوصية' في أنه لا يخاف من إثارة الضحك وفي بعض الأحيان من يظهرني بشكل كاريكاتوري كما قد يحدث في الأفلام.

(منبر خطابة جنيف، ٣١ آذار، ١٩٦٠)

بالرغم من أنني لا أدعي بأنني أضع نفسي كمثال نموذج، عندما يتم رؤية الأمر على أنه حالة من النوم الذي يجريه كل المشاهدين في السينما سوية ويشتركون مع أولئك الذين ينامون وهم واقفون على أرجلهم (الذين هم الشعراء) فإن الفيلم يمثل الآلة الوحيدة للشعر والوسيلة الوحيدة التي هي بحوزتنا لكي نتجنب الحشو في الكلام ما يعني إعادة إنتاج الأشكال والأفعال التي لا يمكن أن نفعل أي شيء بشأنها إلا أن نعترف بها ونقارنها بعاداتنا اليومية.

إنني مدرك تماماً أن المعرفة تتطلب جهداً وأن الاعتراف أسهل بكثير (ولهذا السبب، ولعدة قرون، قام القنانون بإعادة إنتاج الجمال بدلاً من إنتاجه). فمن خلال لقوة التي ينحرف بها الفن من الطبيعة يثبت المرء عبقرية المبتكرة، وأنا أساءل عن سبب لضعف الغريب لفيلم فقلت من هذه القاعدة.

أن فقلت الفيلم من هذه القاعدة، سيكون ذلك بسبب المبالغ الكبيرة التي تنفق عليه، التي تلزمها قيود السوق أن تستعيد عافيتها للاسترداد على المدى القصير، بدلاً من الاعتراف، مثل ريت الإلهام الأخريات، إن هناك حاجة للانتظار حتى تصبح عين وعقل لجمهور معتادة على ما أسماه بونذير "التعبير الأكثر حداثة عن الجمال".

دستطيعون أن تتخيلوا امتناني عندما يكتب لي الأصدقاء، معروفين أو غير معروفين، وعندما، في الباغودة، التي هي معبد صيني أو هندي، أو من مجلات الموجة الجديدة للشلب، أو في الصحافة المكتوبة (بدءاً من هيومانيتيه وانتهاء بـ لو فيغارو)، يحترمون هذه الحاجة للتعبير عن نفسي عبر وسيلة صناعة السينما، بأن لا أطيع أية أوامر أخرى ما عدا تلك التي تتبع من عالمي الداخلي، نسمح لواقعنا السري أن يأخذ شكلاً وقالباً.

قبل بضع سنوات، كان هناك احتجاج حتمي لا مفر منه ضد أي فرد لم يكن يتبع ما هو مستقيم وضيق. لم أكن أتوقع أي شيء من هذا الفيلم ما عدا متعة العمل بحرية. لكن الفيلم جلب لي ما هو أكثر من ذلك : دليل أن الأمر أسطورة بأن الشباب لم يعودوا مهتمين بأي شيء، إن هم بدوا بأنهم لم يعودوا مهتمين بأي شيء، ربما يعود ذلك إلى أنهم لم يمنحوا بما فيه الكفاية لما يجذبهم ويثير اهتمامهم.

وفي المدى البعيد يتم تشكيل جمهور دولي مهم، جمهور لم يعد يختبئ في الأقبية لكي يرى ما الذي هو محروم منه وشيئاً فشيئاً يصبح ضديفاً على المسارح الجديدة قيد الانتشار، المقامة على فكرة النادي السينمائي، الذي يسهل إمكانية إنتاج أفلام كانت ما تزال محرمة أو ممنوعة بسبب الغول - أو، إن كنا نفضل القول من قبل المينوتور (حيوان خرافي نصفه على صورة رجل ونصفه الآخر على صورة ثور) الذي كان عليه إرضاء جوعه الهائل للفيلم، والنجوم، وجوائز الأوسكار واللحوم النيئة .

(النشرة الإعلامية لمهرجان كان، رقم ١٤، ١٧ أيار، ١٩٦٠)

وبصرف النظر عن كونه تصويراً ذاتياً لدواخل النفس، فإن الفيلم ليس سوى ترجمة إلى لغتي الخاصة في ما أقصّر أن يكون البدء بإجراء شعائر الطقوس 'الأورفيسية'. كانت هذه الشعائر مشابهة لتلك الشعائر في معبد إيليوسيس، والطقوس أو الشعائر في المحافظ الماسونية هي نوع من نسخة المنحطة من هذه المراسم التي ذهبت بعيداً إلى حد التهديد بالموت (مذيرفاً وموتها الزائف). حتى ديكارت الذي لا أخفي عدم محبتي له والذي أصنّفه من بين الرجال المحترمين الذين يرتدون لمعاطف الحمراء للصيد ويطاردون الشعراء، كان مهتماً بالاحتفالات السرية والشعائر الغامضة، وهو أيضاً عضو في جمعية الروزيكروشي (عضو جمعية سرية اشتهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر وزعمت أنها تملك معرفة سرية للطبيعة والدين).

على كل حال، مقابل الدائرة المغلقة التي يوجد فيها ديكارت وفولتير والموسوغيون، أنا أدعم الدائرة نصف المفتوحة لكل من باسكال أو جان جاك روسو، ذلك بالرغم من الفترة المملة والكلام المصطنع والسادج الذي يتكلم عليه جان جاك روسو.

أنا نموذج للمعارضة الفكرية وفيلمي يؤكد ذلك. في البداية تخيلته أثناء وقت الشفق، في نصف النوم الذي يسمح للغموض الموجود في داخلنا أن يهرب إلى الضوء، كما لو أن ذلك كان خلسة : انزلاق يتجاوز أنوف الأعراف الثقافية التي تسيطر على تصدير البضاعة المحرمة. بعدئذ، وعلى المدى البعيد، أخذتني المشاكل الاقتصادية ومشكلة إيجاد مبالغ قليلة من المال (الذي هو مقترح مشكوك فيه جداً بالنسبة إلى أولئك الذين يخترعون المبالغ الكبيرة) بعيداً وبعيداً عن هدف مؤسستي، وأصبح هذا الهدف، بسبب البعد، غامضاً بالنسبة لي، مثل أجنبي، حتى وكأنه أصبح غيباً كما كان بالنسبة لأولئك التجار والأعضاء الفاعلين في لكتل السياسية الذين يدعون معرفة الجمهور وفهم احتياجاته.

كان ذلك عند هذه النقطة عندما جعلني زملائي في الفريق الجديد أشعر بالخجل أن أسمح لنفسني أن تهزم من قبل حكم اختبار المثقف (الذي هو ألد عدو للشاعر). لأن فريق العمل البسيط هذا المؤلف من الكهربائيين والفنيين وجد أنه من الطبيعي أن تبذل جهود كبيرة من أجل حوادث كنت فيها على قيد شعرة من لشعور بالخجل. كان هؤلاء الرجال يمثلون البراءة التي بدأت أنا بفقدانها.

ثم أكن أجرو على لعب دوري: لقد بذلوا الجهد من أجل إقناعي أن لأحد آخر يستطيع أن يحل مكاني. باختصار، كان من خلال احترام عزيمة وجراءة طاقم العمل، وامتناً لتفهمهم ولطفهم، أنني استطعت أن أعيد اكتشاف الطفولة التي كنت قد فقدتها. بمعنى، أنني قد كبرت في السن خلال البحث

المستنزف الذي قُت به من أجل المال، حيث كان المنتجون يتهربون من أن يعطوني التمويل ما لم يلقوا نظرة على سيناريو المسرحية أو النص الذي كتبته.

إن العمل الجيد في صناعة السينما لا يوجد لديه اتصال مع الحبر وإنه من المهم عدم الثقة في الرجاء الذي تطلقه القصة عندما تتحول إلى أجزاء على الشاشة.

عندما سألتني الناس: 'ماذا تتوقع من هذا الفيلم؟' أجبت: 'لدي أيضاً مذمة عميقة لجعله يتوقع أو يكون لديه الأمل في إحراز شيء آخر منه'. ومنذ ذلك الحين، بعض الأسابيع من البيوت الممتلئة بالشباب جلبت لي شعوراً مختلفاً من الفرح: ذلك أن هناك الدليل أن هؤلاء الشباب 'المهتمين بلا شيء' هم عبارة عن أسطورة، وإن بدا أنهم لا يهتمون بأي شيء، ذلك لأنه لم يتم إعطاؤهم ما يريدون وما يهمهم.

بينما يكون التأويل أو التفسير إلهاماً (وأكثر من ذلك على وجه التحديد إلهة وحي ألمانية) فإن هناك خطراً في التخطيط لذاتي. إنه من واجب الشاعر أن يقبل ما يمل به عليه الظلام الداخلي لموجود فيه، تماماً كما يقبل النائم الحلم. ومع عدم وجود رقابة أكبر مما كانت عليه في المنام. ولذلك فمن الواضح أنه يقول أكثر بكثير مما يظن أنه يقول، وإنه أمر صحيح أن يتم استكشاف هذا العمل الذي يتم في اللاوعي، تماماً كما يبحث كل من فرويد ويونغ عن شخصية الناس الحقيقية في أحلامهم. ولكن ما يزال هناك خطر البحث بصعوبة كبيرة، كما يفعله المحللون النفسيون، وهم يصنعون العلاقات التي تقع في خطأ من المثقفين. وهذا لسوء الحظ ما أراه غالباً في المقالات الإعلامية حيث يميل النقاد الشباب إلى أعمالتي. أنا سعيد تماماً لأن أكون باللاوعي مهووس جنس أو إجرام، لكنه من السخف اختلاق الفن عندما أتجنبه وأن أزيد في تحميل الإشارات والرموز إلى عمل يؤكد الانتماء إلى طبقة الذبلاء على حقيقة أنه لم يلجأ لهم أبداً.

ليس قليل وصية أورفيه، أي علاقة بالأحلام. كان يستعير آلية الحلم، وهذا هو كل شيء. لأن حقيقة الأحلام تضعنا في المواقف والأحداث التي لا نتاجنا، على الرغم من أنها عبثية فهي رائعة جداً. ندعن لهذه الأحلام نون أدنى مفاجأة، وإذا أصبحت الروعة أمراً مأساوياً، قلن يكون لدينا أي فرصة للهروب سوى الاستيقاظ من النوم الذي لا نملك سيطرة عليه. يسمح القليل لعدد كبير من الناس بأن يحطموا نفس الطم سوية، وهذا الحلم، الذي ليس حلاً، لكن واقع متعال، ويجب أن لا يسمح للمتفرج أن يستيقظ أي بما يعني القول، أن نغادر عالمنا إلى عالمهم، لأنه عندئذ سيصابون بالمثل تماماً مثل أولئك الناس الذين نروي لهم أحلامنا. وهذا هو المكان الذي تبدأ منه مشكلة: أقل مرور طويل أكثر من اللازم، انخفاض حدة التوتر، انقضاء مصلحة يجعل المشاهد يهرب من التتويم المغناطيسي الجماعي، وهذا الهروب مسؤول عن إثبات عنوى الهروب التي تنتقل إلى الآخرين. وهذا ما كنت أخاف منه وفوجئت جداً أن أجد، من الحسابات التي قدمت لي، أن الجميلة محبة ولم تقاوم عن طريق الصنفة أو طوعاً الفقير الذي يجب أن تصبح شائسة السيذما من خلال أضوائها وصورها تجلياً وإظهاراً له.

يسرني الأمر عندما يلومني الناس لاستخدام الخدع والمؤثرات الخاصة: إن عدم لقيام بذلك يعني أن تحرم الأفلام من موهبتها الرئيسية، التي هي أنه بإمكان هذه الأفلام أن تظهر ما هو غير واقعي بإثباتية الواقعية. ربما يسأل أحدنا لماذا يجب علي أن أتخطى عن تلك الثروة التي تمتلكها صناعة السيذما فقط، وفي هذه الحالة، لماذا يجب أن لا أحاول أن أتجه إلى الكتب والمسرح، باستثناء، بطبيعة الحال، الذرائع والحيل الحربية التي يمكن أن تمنع المسرح من أن يصبح تقليداً ممللاً للحياة.

يميل عصرنا إلى الخط بين المثل والجديّة، وإلى الشك في أي شيء لا يذكره بأنه كبر، يخجل من تسلية نفسه. تم تلخيص هذا بالملاحظة المشهورة

التي سمعناها كل من بيكاسو وأنا من قبل مشاهد حول الغضب الشديد عن فيلم 'الاستعراض العسكري': 'لو كنت أعرف أنه كان سخيلاً إلى هذا الحد، لكنت قد أحضرت أولادي لحضوره'. لكن لا تغفلوا أي أقل من شأن الأفلام التي تسجل الحياة الحقيقية، أو على الأقل تلك الأفلام التي تنجح في الزعم أنها مأخوذة من الحياة الحقيقية، ويعود الفضل في ذلك إلى نوع من العبقرية. إن مشهد غرفة النوم، في فيلم 'حول الآلام'، والمقابلة مع طبيب الأمراض العقلية (الطبيب النفسي) في فيلم الأربعمئة ضربة عبارة عن روائع لا يمكن نسيانها. لا أتمنى من أي شخص أن يعتقد من أجل أي شيء في العالم، أنني أقدم من نفسي نموذجاً، طالباً أن يتم إتباعي. ينشط فيلم 'الوصية' مجالاً فنياً غامضاً غريباً بالنسبة لي والذي سيكون متعباً. أنا شاعر يكره اللغة الشعرية والأسلوب الشعري، ولكن ذلك الشاعر الذي يستطيع التعبير عن نفسه فقط بالشعر، وهذا ما يعني القول تحويل الكميات إلى أرقام وتحويل الفكرة إلى فعل. إن كنت قد صنعت فيلماً من 'الآباء الرهيبيون'، كان ذلك لأنه كان هناك مشكلة بالنسبة لي لكي أحلها: وذلك بجعل لمسرحية فيلماً دون تغيير أي شيء، لكن بطريقة ما بحيث يتم استنساخه إلى صناعة السينما. المشكلة التي كان علي أن أحلها في فيلم 'الوصية' كانت تحويل عدم الاحتشام رأساً على عقب، ذلك بنزع ملابس نفسي عن جسدي وهكذا أستطيع عرض روحي سافرة عارية.

كتب لي آلان رينيه 'ما هذا الدرس في الحرية الذي أعطيتك لكل واحد منّا!' - ملاحظة أنا فخور بها جداً. إنها بدون شك هذه الحرية التي يصفها نقادنا على أنها صبيانية. هل يعرف نقادنا كيف يمكن السير بخفة على سطح المياه العميقة؟ وهل هم، في عشقهم للحداثة، يعرفون أن الناس سوف يبتسمون لفرسان القضاء قريباً كما يفعلون في عرض سائقي السيارات الأولى، وهم مختبئون وراء نظاراتهم ومعاطفهم المصنوعة من الفرو؟ هل يعرفون ما المضامين في أن تكون قاضياً؟ هل يعرفون أن العلم الحقيقي الرفيع هو أن

ينسى المرء ما تعلمه؟ إلى رينيه، بريسون، دونيول - فالكروز، فرانجو، ترافو، انجلوا، وإليكم أنتم النقاد، وأنتم العدد الذي لا يحصى من الشباب الذين يكتبون إلي رسائل أحفظ بها بكل مودة : كيف يمكن لي أن أشكركم جميعاً على مواساتي في وحدتي لطويلة وفي منحي الشجاعة لكي أعيش؟

ملاحظة: سأني صحفي بعد أن استنزفتي بالأسئلة الوثيقة الصلة وأخرى وقحة : إلى أين يأخذك سيغيست في نهاية فيلمك؟ - سؤال كان لا بد أن أجيب عليه : 'يأخذني إلى حيث لا تكون أنت'.

ولكن يجب أن لا يتم الخلط بين هذا الرحيل وبين الموت. أنا أغادر هذا الكون إلى كون آخر، أريد أن أغادره يوماً ما وأنا أتمتع بما كان قد صرخ به بأعلى صوته رجل محترم بعد الأداء على مسرح الجادة : 'لم أفهم شيئاً. أطلب استرداد أموالتي'.

المواعيد

قال تاليران: 'إن لخيانة مسألة مواعيد'. والنجاح كذلك. من المحتمل أنه، على خلاف أفلامي الأخرى، أتى فيلم 'الوصية' في الوقت المناسب. عارض فيلم 'دم الشاعر' السريالية عندما كان مثل هذا الموقف يمثل الغضب بعينه. وصل فيلم 'الحسناء والوحش' إلى منتصف مرحلة الواقعية الجديدة في إيطاليا بينما فيلم 'النسر ذو الرأسين' إلى منتصف فترة لتحليل النفسي، فيلم أورفيه قبل 'أورفو الزنجي' وبعد النجاح غير المؤهل لجان ماريه في فيلم 'الأحذب'، وهو عبارة عن عرض ثان لفيلم 'روي يلاس'. فيلم صدم الناس بتقافته أو نزعتة الغربية، سوف، وبدون شك، يثبت النصر. ربما بعد فيلم 'الوصية' نعيد اكتشاف الأداء الرائع لديرميه في فيلم 'الآباء الرهيوبون'. ولكن أين هي أفلام لعام الماضي؟.

(دقاتر السينما، رقم ١٠٨، حزيران، ١٩٦٣)

الصوت الإنساني

'ببزة' هو تحفة فنية يعبر الشخص بواسطتها عن ذاته من خلال رجل والرجل من خلال الناس. عهنت بفيلم 'الصوت الإنساني' لروبرتو روسيليني لأن لديه سحراً ولا يربط نفسه بأيّة من تلك القواعد التي تحكم صناعة السينما.

وقد صوّر برنامجاً وثائقياً قاسياً عن معاناة امرأة وذلك في خمسة وعشرين مشهداً تمثيلاً وبطول إجمالي وصل ١٢٠٠ متر. في هذا الفيلم، تظهر أنا مانياني روحاً ووجهاً بدون مساحيق.

يمكن أن يوضع هذا الفيلم تحت عنوان 'امرأة التهمتها بنت' أو 'الهاتف آلة للتعذيب'. مثلت أنا مانياني باللغة الإيطالية، وسوف تعيد لتسجيل باللغة الفرنسية.

(مجلة السينما، رقم ٧، صيف ١٩٤٧)

روي بلاس

إن فيلم روي بلاس هو على العكس من فيلمي 'الحساء والوحش' و'الصوت الإنساني'. وهو ذلك الفيلم النشط إلى أكبر درجة ممكنة، هو عبارة عن دراما تكون فيها الآليات المستخدمة مماثلة لتلك الآليات المستخدمة في الاستعراض المسرحي (الفونويل). إضافة إلى ذلك يعتمد كل شيء في هذا الفيلم على سوء التفاهات التي تنشأ بسبب التشابه بين 'روي بلاس' و'دون سيزار'.

يثير أبطال معروفون المكيّنة في خضم إسبانيا مخترعة، هناك نعيش حقيقي، محكمة تفتيش حول محرقة ومنصة إعدام للملوك. أوكلت بيير بيلون بمهمة تحريك هذه الأشياء، وجورج واكليفيتش بمهمة سجنهم في أبواب متشابكة. بينما الإضاءة التي يقوم بها ميشيل كيلبر تكمل هذا التركيب المعملي.

(مجلة السينما، رقم ٧، صيف ١٩٤٧)

روي بلاس، المستوحاة من 'ملكة إسبانيا'، وهي مسرحية لهنري نو لاتوش، كتبها فيكتور هوغو بشكل سريع جداً وكأن أحدهم يرسم موقعاً للتصوير. عندما نقرأ هذه المسرحية بعناية نجد هناك بعض العناصر غير قابلة للتصديق. يتطلب عمل الفيلم تخطيطاً دقيقاً وذلك لم يكن أمراً سهلاً. علاوة على ذلك، جعل المسرح من المستحيل بالنسبة لهوغو الاستفادة من التشبه الجسدي بين دون سيزار وروي بلاس: هو مذكور، ولكنك لا تؤمن به. من ناحية أخرى، يصبح هذا التشبه الأساس بالنسبة للفيلم. يلعب الممثل نفسه كلا الدورين. هذا هو عذر لحصول سوء فهم كوميدي ومأساوي، الذي ينسجم تماماً مع أسلوب العمل. المشكلة الأخطر كانت عدم التنظيم. لكن هوغو بالرغم من دقيقته الضخم، لم يشرف على التفاصيل، التي تتحكم بشكل كلي في حواراتنا وتمنح الإيقاع للعمل. تلف موجة هوغو على العمل من البداية إلى النهاية، تعطي صوتها. ويكون صوت هذه الموجة ظاهراً في كل مكان. كل واحد يعرفه. الأمر الرئيسي هو أن تلتقط الأذن صوت هذه الموجة. ينبغي أن يكون جو الفيلم بأكمله مثل جو الغريغو من جهة، وغويا من جهة أخرى.

الخدم في مدريد من السود، لكن هذا يترافق مع وجود تلك الأناقة الفخمة المتميزة للشخصيات في 'جنازة دفن الكونت دو أورغاز'. عندما يظهر الأفلام الملوك وكاسيداء، يسيطر غويا. يوجد لدى الملوك كلاب صيد في غرفتها. في الشوارع، وأثناء هروبها، تصبح الشوارع جدراناً، كتلاً من الظلال وضوء القمر.

إسبانيا تنهار، كل شيء ينهار. ينمو العشب بين حجارة الرصيف. 'الغوشيون'، ليسوا رجال بوليس بل الأصدار السياسيون. وفي القصر حالة لاتصدق من التهاون. الشيء الوحيد الذي لم يتم لمسه بعد هو لطقوس حول الملوك. للقصر الملكي في مدريد مظهر القندق لضخم والفارغ بعد رحيل زبائنه بعد حصول احتلال. يمكن أن ترى هنا أو هناك قطعة فخمة من

الأثاث. لجو دافئ. تستطيع أن تسمع عبر النافذة عاصفة من موسيقى الغيتار. هذه هي إشبيلية، أو غرناطة، هذه هي مدريد. (ليس هناك شك عن نمط تاريخي معين. ما لدينا هنا هو إسبانيا وهمية من الحركة الرومانسية) .

مواقع التصوير القيلم 'روي بلاس' ستكون في خشب مخرم متشابك في منصات إعدام وزعوش التابوت، بحيث تكشف الفراغ الذي أوجده المخل الأسود.

بهذه لطيفة يمكن وصف الأفعال بدلاً من أن تكون واقعاً على الأرض، بينما لضوء الأبيض الصادر عن المصباح التي تأخذ شكل القوس تنحت مواقع لتصوير إلى أشكال لها نفس الرسومات التي تنال إعجاب فيكتور هوغو .

(باريس، بول موريهين، ١٩٤٨)

العودة الأبدية

لفترة طويلة وأنا أنني حتماً أن آخذ موضوع تريستان وأيسولت لوضعه في بيئة من عصرنا الراهن. كان هناك عقبات لا يمكن التغلب عليها ضد هذه الفكرة في المسرح أو في كتاب. لكن، بما أنني أعيش وسط العمل في معمل الخيال المدهش لصناعة السينما، أدركت أن القيلم كان الوسيط الوحيد القادر على تحقيق التوازن بين ما هو حقيقي وغير الواقعي ذلك من أجل ترقية مستوى القصة المعاصرة إلى منزلة الأسطورة. وكان الفضل في ذلك يعود إلى الثقة التي أولاها لي أندريه بوتفيه وصداقتي مع جان ديلاوي حيث كان باستطاعتي أن أحاول وأحل المشكلة.

في الواقع، في القيلم، تكون أهمية النص قليلة. من المهم جعل هذا النص غير مرئي. إن تفوق العين على الأذن يعني أن على الشاعر أن يحكي القصة في صمت وأن يضع الصور معاً.

ماذا كان سيحل بي من دون ديلاي، الذي أراد أن يحصل على نفس طول موجتي وطلب مني أن أضم إليه في تقطيع وتنسيق لمادة الفيلم، أو بدون روجيه هوبير، الذي صور الفيلم من خلال عيوني وقلبي؟

أود أن أغتنم فرصة هذه الأسطر القليلة لكي أشكر المؤسسة والممثلين، وجورج أوريك، الذي موسيقاه الرائعة قد قطعت الخيط الأخير الذي كان ما يزال يحملنا على الأرض، ومن مصمم الموقع إلى أصغر الفنيين سناً، إلى كل فريق لعمل الذي لا مثيل له لفيلم العودة الأبدية.

(جريدة السمات، رقم ١، ٥ تشرين الثاني، ١٩٤٣)

لقد استمتعت جداً ببعض المقالات التي نشرت في لندن والتي تتهم فيلم 'العودة الأبدية' بأنه مستوحى من الإلهام الألماني ذلك لأن أبطاله من اللون الأشقر، لكن أنا أعتقد أن ذلك بسبب أوبرا فاغنر. رغم ذلك، يمكن القول إن العمل الذي أعينت صياغته في العودة الأبدية هو عمل يعود بنفس القدر إلى انكلترا بنفس النسبة التي يعود فيها إلى فرنسا. تميز ايسونيت في نهر التايمز للانضمام إلى تريسيتان المحتضر. وأنت يمكن أن لا تتخيل ايسونيت وتريسيتان كما السمراوات أكثر ما تستطيع أن تتخيل كارمن باعتبارها شقراء.

أنا أقدمي إلى لجيل الذي حارب ضد مدرسة فاغنر. يسرني القول إنني وصلت الآن إلى ذلك العمر الذي يقضي فيه المرء سلاحه. تركت نفسي محمولاً بعيداً على موجات فاغنر وسمحت لسحره بالعمل. لذلك لم يكن ذلك يعني الوقوف ضد المصطلح الألماني، ولكن بصرف النظر عن احترامي لعمله الذي لم أستخدمه.

يوجد عند قليل جداً من القصص لعظيمة عن الحب التي ينتصر فيها العاشقان. وتريسيتان هو نموذج. أردت أن أنسق وأحقق التوازن في أسطورة، الأكثر شهرة بين الأساطير، مرافقة مع إيقاع عصرنا، وإثباتاً أنه بالإمكان ترجمة رواية نيتشه.

‘العودة الأبديّة’ من خلال تكرار على مر القرون من المصادقات،
والمفاجآت، والمعوقات، والأحلام التي تضع الإطار لمحور قصة، قصة ربما
يسترجمها أشخاص آخرون مرة ثانية بدون حتى تحقيق ذلك.

ما زلت مستمراً في القول والتكرار: أنا لست معنياً بفانتازيا الخيل
والشعر. هما يجب أن يأخذاني بالكمين. خط سير رحلتي لا يسمح لهما
بالعبور. أنا أعتقد أن هذه البقعة المظلمة أو تلك هي أكثر عرضة من بقعة
أخرى لإخفائهما، فأنا خداع، لأنه يحدث أن طريقاً مفتوحاً في شمس
الساطعة يقدم في غالب الأحيان أفضل غطاء لكليهما.

لهذا السبب مثلاً أنا تواق لكي أعيش مع عائلة ‘الجميلة’ تماماً كما في
‘قلعة الوحش’ (في فيلم الحساء والوحش). ولهذا فإن مظهر أو أسلوب ما هو
رائع وخيالي هو أكثر أهمية بالنسبة لي من الروعة نفسها.

ولهذا السبب من بين أشياء أخرى، فإن حادث الكرسي الحماة في
الفناء، هو أمر ليس له علاقة أو صلة بالفانتازيا، وهو في رأيي أكثر معنى
ودلالة من أي خدعة في القلعة.

في فيلم دم الشاعر، أزعج الدم الذي يتدفق عبر الفيلم بعض النقاد. هم
يتساءلون ما هي النقطة، في أن يكون مثيراً للاشمئزاز وفي صدمنا عن عمد؟
يجبرنا الدم المتدفق على الابتعاد ويمنعنا من التمتع بما هو أصلي ومخترع -
بهذا، هم يقصدون المرور من خلال المرأة، التمثال المتحرك والقلب النابض.
ولكن، أنا أسألكم، ما هي الصلة بين كل واحدة من هذه الهزات التي توظف
النقاد، ما عدا مشهد الدم المتدفق الذي يعطي لفيلمي عنوانه؟ هم يحسون
بالمطبات فقط. هذا الذي يثيرهم، يجعلهم يتململون ويرسلهم من مكان إلى
آخر ومن رأيي إلى آخر.

في فيلم ‘العودة الأبديّة’ تبدو قلعة العشاق بالنسبة للنقاد مكاناً مناسباً
للشعر، لكن ‘المحطة’ الأخ والأخت، غير مناسبين له: هم يسخرون منه. إن

في هذا الأمر حماقة غريبة لأنه بالتحديد في 'المحطة' يكون فعل الشعر في أحسن أحواله.

في الواقع، في فهم لتخلي عن أخ وأخت، في فطرتهما وإن جاز التعبير سوء فهم العضوية للذمة، فإنك تكون على اتصال مباشر مع الشعر وأنا أصبح قريباً من الأسرار الرهيبة لأحب .

أما فيما يتعلق بصناعة السيذما، فأعتقد أن التطور في روح صناعة السيذما ليس مرتبطاً بتطور الآلات المستخدمة فيها. على العكس من ذلك، يبدو أن لثروة والبساطة ساهمتا في تراجع وحرمان أعمال درامية، وإنهاء بطريقة ما أطفأتا قدراتها في لتتويم المغناطيسي.

هذا هو أملنا الأخير في الدولة حيث تفضل الكهرباء وتقطع، لا يمكن الوثوق أو الاعتماد على أضواء الإنارة، وبينما يبدو كل من الميكرفون والمعدات مثل قطار قديم. يجب أن يعمل خيالنا وخيال الفنانين، الذي هو خيال رائع، للتعويض عن النقص في المواد. يجبرنا مثل هذا الوضع أن نعمل بجهد كبير وحرماناً من أي فرصة للكسل.

في الواقع، سوف أذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، صناعة السيذما، وبسبب العائدات المباشرة والفورية التي تحتاجها، سوف تصبح شيئاً قديماً مثل دور النشر الكبيرة التي تهبط إلى مستوى أن تطلب من المؤلفين المرتبطين بها أن يكتبوا الروايات التي تريد بيعها.

لهذا السبب أنا عائد إلى فيلم ١٦ مم، إنه سلاح أمثل يستطيع لشاعر بواسطته أن يفتش عن الجمال وحيداً، حراً وهو يحمل آلة تصويره (وكأنها طلقة بندقية) على كتفه .

تناقض (تقدم أمريكا بعض الأمثلة الاستثنائية على واحدة من هذه التناقضات) سوف يجعل هذه الأعمال البسيطة في متناول الجميع.

أنا شخصياً أنجزت فيلماً من هذا النوع في حديثي. في هذا الفيلم أعدت اكتشاف التطرف والحرية المطلقة لفترة شبابي، عندما لم أكن أعرف أي شيء عن المهنة واختبرتها لخدمة أهدافي الخاصة .

فيما بيننا، أنا أفضل وسيلة للتعبير هذه، أكثر من المشاريع الضخمة التي نتقل كاهلنا بتلك المسؤوليات التي لا نهاية لها واستخدام عدد كبير من الناس. إضافة إلى عملنا الرسمي، يجب أن نؤدي أيضاً تلك الأعمال الهامشية، هذه الأعمال السرية، التي هي على الدوام الثروة المخبأة لبلدنا. ثروة تظهر أمجادها في رامبو .

قمت فقط بممارسة رقابة وثقة على فيلم "العودة الأبدية". كان ديلانوي يوجهني في ذلك. أنا أشكر كل فريق العمل، ومادلين سولون، التي اخترعت لها تسريحة شعر دون علمي أن فيرونیکا لييك كانت قد اخترعت نفس التسريحة، في نفس الوقت في هوليوود، وجان ماريه، الذي يصل في البكرة الأخيرة إلى أعظم المرتفعات التي يمكن أن يطمح لها ممثل .

تبلغ صناعة سينما الخمسين من العمر. وهذا عمر صغير جداً لحصول إلهام. ما تزال هذه الصناعة في خطواتها الأولى. وهي في رأيي، في الطريق لكي تصبه فناً كاملاً بامتياز، ومسرحاً شعبياً لا يغيب عنه أي شيء: موسيقى، رقص، مفردات وكلمات، أفنعة يونانية. همسات تستطيع سماعها لمئات من الأذان إضافة إلى كل شيء يذهب لتعويض الدراما. لكن إن أريد لهذه الأشياء أن تستخدم بشكل صحيح، فمن الضروري بالنسبة للمؤلفين ليس فقط عدم التكيل من شأنها بل أيضاً تكريس أنفسهم لها، جسداً وروحاً.

سوف يذهب إلى زوال كل من الورق، والفيلم والأرض غير المريحة التي نعش عليها. وينبغي على الكبرياء الإنساني أن يتذكر هذا، ونحن لا ينبغي أن نكون خائفين من التعبير عن أنفسنا من خلال الصور، على أسس أن الصور أقل متانة وتحملًا من الكلمة المكتوبة. لا شيء أطول عمراً أفضل من فيلم جيد .

أميرة كليض

قصة مدام دي لافاييت هي ببساطة الانغماس في النقاء. كان من الصعب الحصول على جيل شاب متحرر جداً لكي يقبل بهذا. الحرية المفرطة، وعدم إمكانية العصيان، والتعب الناجم عن ذلك، ربما كل ذلك يمكنهم من فهم السلوك الغريب لامرأة تطلب من زوجها أن يدافع عنها ضد اندفاعات خفقان قلبها.

بغض النظر عن بعض الحريات التي كانت ضرورية لترجمة العقدة لفيلم طويل بالأبيض والأسود، فقد احتفظنا بنوعية الأسلوب النشط الذي استخدمته الروائية، تلك بالمقارنة مع ما كان رائجاً في عصرها. أمذا أن الذبل في الروح والسلوك الأخلاقي للشخصيات، التي تتوافق مع هذا النوع من الدروع الفخمة التي تقدمها، سوف يحمل الجمهور عبر العصور إلى الوراء، وإلى نفس النوع من النداء، ربما، كما نستمتع بمشهد اكتشاف عوالم بعيدة وغير معروفة .

أنا أهني جان ديلاوي لأنه بدلاً من أن يلبس الحاضر في أثوب الماضي، قد أعطى معنى معاصراً إلى وقت مؤت. وقت غريب عن زمننا الراهن غربة الحيوانات والنباتات عن لنجوم.

(سينما ما قبل المشهد، رقم ٣، ١٥ نيسان، ١٩٦١)

IV مقتطفات غير منشورة

أورفيه

إن مقاهي الشعراء التي هي عبارة عن أماكن نزهة للأكتاب الشبلب ولاستضافة الفنلدين للفنانين والمتحدثين الذين مشاعرهم بالنسبة لأورفيه هي مزيج من الإعجاب والغيرة.

أورفيه هو الشاعر الرسمي الذي رفعته الشهرة إلى درجة القديس. لفت انتباهه في ذات يوم امرأة أنيقة جداً، تمت الإشارة إليها على أنها الأميرة. لكن تنشب مشاجرة بين بعض الشبان وبين سيغيست، وهو شاعر سكران جداً تحاول الأميرة أن تخلصه دون جدوى من هذه المعركة. وزاد الارتباك مع وصول الشرطة، ويجرح سيغيست وهو يحاول الفرار، من قبل اثنين من سائقي الدراجات النارية، كانا في مهمة في الساحة.

تصرخ الأميرة عبر الساحة منادية على أورفيه، وتطلب منه أن يرافقها إلى المستشفى إلى حيث تأخذ الشاب لكي يكون شاهداً على ما حدث. لكن في الطريق، يلاحظ أورفيه أن الشاب قد توفي وأن السيارة قد غادرت البلدة. يتمكن راكبو الدراجات النارية من اللحاق بالسيارة التي تتوقف أمام شاليه على قمة هضبة. يتبع أورفيوس الأميرة ويصاب بالدهشة وهو يراها وقد أنعشت سيغيست وتقوده من خلال المرأة في الغرفة التي كانا قد دخلاها، ثم تختفي بعد ذلك. يسرع أورفيه الخطى اقتفاء لأثرهما، لكنه يرتطم بالزجاج ويقع على الأرض.

وعندما يستعيد وعيه ويعود إلى حواسه، يجد نفسه وحيداً على الهضبة المهجورة. لقد اختفت الشالية. هيرتابيز، سائق الأميرة - الذي يمثل لا شيء آخر عدا الموت - وهو يأخذ غفوة في السيارة. يأخذ أورفيوس إلى منزله عائداً بالسيارة، حيث أن زوجته يورديس كانت قلقة بسبب غيابه وبسبب الإشاعات بأن أورفيه وراء اختفاء سيغيست الذي لم يستطع أحد العثور عليه بعد الحادثة في المقهى.

لكن أورفيه مشغول بالأحداث الغريبة التي كان قد شهدا وبأفكار بشأن الأميرة. لقد أهمل يورديس لكي يستمع إلى رسائل على الراديو بشأن سيارة هيرتابيز الذي يحاول بفارغ الصبر كشف خيوطها.

بأمر من مفوض الشرطة لتقديم نفسه للرد على لتهمة الموجهة ضده يلتقي أورفيه الأميرة ولكن محاولاته للوصول إليها كانت دون جدوى. هو لا يعرف أنه في كل مساء تخرج الأميرة من المرأة في غرفته وتقترب منه.. يورديس، زوجته، تنتظر مولوداً. يحملها اليأس بسبب هجر زوجها لها أن تذهب وتشارك حزنها مع صديقات سابقات لها من الباخوسيات، إحدى كاهنات باخوس (إله الخمر) أو عابداته، اللواتي يكرهن أورفيه.

ولكن في طريقها إلى لصديقات يتم ضرب المرأة الشابة من قبل سائقي الدراجات النارية، سائقي الموت، ويتم حملها بدورها إلى العالم الغامض المجهول.

بعد أن تم إبلاغه بما قد حدث من قبل هيرتابيز، يتخلى أورفيه في النهاية عن الاستماع إلى الرسائل - التي كان سيغيست يرسلها - من أجل اللحاق بهيرتابيز إلى عالم الموت وذلك بمساعدة القفازات التي هي عبارة عن علبة في لوحة أجهزة القياس في السيارة، والتي تمكنه أن يعبر من خلال المرايا. بهذه الطريقة، يمرون عبر منطقة مقفرة ويصلون أخيراً القصر حيث تحاكم المحكمة العليا الموت، الذي اعتبر مذنباً لأنه تصرف من دون أن يلتقي

أوامر. وهنا يتم الكشف عن كل الأسرار: حب الأميرة لأورفيه، والحب الذي يشعر به هيرتابيز، من نون معرفة منه، تجاه يوريديس.

ويسمح لأورفيه أن يسترجع زوجته ويعود بها ولكن بشرط أن لا تنظر إليه أبداً مرة ثانية. سوف يساعدهم هيرتابيز على التقيّد بهذا البند: وفيه في الحال كم سيكون هذا صعباً. وبسبب شعورها بأنها لن تستطيع أبداً أن تستعيد حب أورفيه، تحاول يوريديس أن تموت للمرة الثانية ذلك بأن تجبر زوجها إلى النظر إليها. وتتجح في أن تفعل ذلك في النهاية وتخفي إلى الأبد.

تقريباً في نفس اللحظة، يندفع كل من الشعراء والباحوثات إلى منزل الشاعر، وما زالوا يتهمونه بأنه هو من حمل صديقهم سيغيست بعيداً. يجادل هيرتابيز في الدفاع عن أورفيه، ولكن تطلق رصاصة ويسقط الشاب، مقتولاً على الفور. آخذين مكان رجال الشرطة الذين وصلوا إلى موقع الحادث، يساعد سائقي دراجات الموت لئارية هيرتابيز لكي يأخذ أورفيه إلى سيارة الأميرة.

ينتظرهم الموت وسيغيست في المنطقة المتوسطة. لكن، مضحية بحبها لمن هو حي، تأمر الأميرة مساعديها، هيرتابيز وسيغيست، أن يعيدا أورفيه مجدداً إلى الحياة ليكون إلى جانب يوريديس.

حادثة من حياة كوريولان : أو "من البديهي"

لم يكن النظام الإقطاعي قد اكتسب شكله النهائي في عام ١٢٩٢. خفف الكواليس، انخرطت طبقة النبلاء الحديثة العهد في النظام الإقطاعي في صراع ضد طبقة النبلاء في البلاط الملكي. وتدعى الحروب الواقعة بين الطرفين 'حروب الأمراء'، وقد أضرت الناس ولكن نون أن تسهم في إثراء النبلاء. سوف نحاول أن نقدم واحدة من هذه الحروب للجمهور، ونشير إلى أن الشخصيات خيالية وليس لها أي علاقة بالواقع التاريخي، باستثناء شخصية كوريولان - من البديهي.

كوريلان

يستطيع كوريلان الهرب، ذلك بعد أن وقع أسيراً في سجون نيكاليميت، ضمن حيازة عالم عائلة بوبوف الشهيرة.

في قلعته في نيكاليميت يجري الكونت بوبوف استشاراته من أجل صيد طائر النسر، وهو يفعل هذا تحت حراسة كلابه الزلاجة، التي تسير بجر الزلاجات.

تفوق الرفاهية التي كانت سائدة أثناء تلك الأزمنة الإقطاعية تصور الخيال الإنساني. من المعروف أن عدد أفراد الخدم لا يحصى. لم يكن أي واحد من هؤلاء النبلاء العظيم ليكلف نفسه، حتى لقلب صفحة من كتاب، أو أن يبذل إصبعه بلسانه.

أخطأ الكونت في وضع نظارته. نادى على خادمه، ظن الخادم أن النداء من أجل خدمة اللسان. وقد كان مخطئاً في ذلك. وبغضب مجنون يضرب بوبوف الخادم ضربة موجعة. كان غضب بوبوف يبعث على الخوف.

لكنه استعاد هدوءه وبدأ يتفحص لسماء. إنه يبحث عن النسور. كوريلان وقد أصبح حراً طليقاً، ينتقم من أحد خصومه. في هذه الأثناء ينطلق الكونت بوبوف لتعقب وصيد النسور. ومعتقداً أن يرى واحداً من هذه النسور، يطلق النار. ويا للسماء! يسقط كلب صغير عند قدميه.

ويندب الكونت بوبوف الذي يحب الكلاب ما حصل. يسمع كوريلان صراخه. يتوقف عن ضرب خصمه بالسوط ويركض باتجاه صوت الصراخ والرتاء. (إن عدوه ينزف دماً. إنها رصاصة صامتة).

يسمع بوبوف ضوضاء مريبة. هو يصغي، ولكنه عندما ينظر، يصبح الرجل امرأة شابة.

يخرج كوريولان من بين الأدغال. يرى الكونت. تحولت الفتاة الشابة إلى عدوه.

يقترّب، مستفيداً من الرعب والدهشة اللذين أصابا الكونت، يستولي على عدوه الميت من الكونت ثم يختفي.

يراقبه الكونت وهو يغادر، إنه مذهول.

وبينما هو يختطف عدوه، يصبح الرجل مرة ثانية امرأة شابة، يسرع كوريولان ويلقيها على مرج من العشب.

إنه مرج عشبي مخصص للعبة الكروكي، وهي لعبة بالكرات الخشبية. يهدده اللاعبون الغاضبون. يصاب كوريولان الشجاع بالخوف وترعبه أسلحتهم غير المعروفة. ويهرب بذقه لينجو بجلده.

يستهدف أحد اللاعبين رأس المرأة لشابة بإحدى كراته. يندفع اللاعبون إلى الأمام ويربطون المرأة بأطواق كرات الكروكي الخشبية.

يا للرعب! تتحول المرأة الشابة مرة ثانية إلى عدو كوريولان.

يمسك أحد اللاعبين بعدو كوريولان من الرأس وينخلع الرأس بين يديه من مكانه.

يراقب اللاعبون الفزعون ما يحدث.

لقد عاد الكونت بوبوف ثانية إلى الصيد. وفي طريقه للبحث عن النسور، يرى فجأة المرأة الشابة وعدو كوريولان وهما يتعانقان أمام نافذة منزل بيليف.

يطلق النار.

يسقط عدو كوريولان من نافذة. يتجذر الكونت في بقعة التي يقف عليها.

تخرج المرأة الشابّة من المنزل ممثلة بالدموع، تلقي بنفسها على جسد
عدو كوريولان وتغطيه بقبائلها .

الكونت على وشك الفرار، لكن كوريولان يناديه ويلمس له على الكتف.
ويتحجر الكونت من الرعب. يديره كوريولان، ينتزع قبعته ولحيته، اللتين
ترمزان إلى قوته. بعد ذلك يضع حبلاً على عنقه. يموت الكونت المهزوم.

لا حظاً

أنوي أن أصنع فيلماً يستهدف جمهوراً دولياً واسع النطاق.

طريقتي من أجل تحقيق ذلك ستكون في استخدام الخدع: بما يعني
القول. يجب أن تخلق كل صورة فكرة كاملة وخلاقة تقود إلى الفكرة التالية.

وفيما يلي خلاصة الموضوع:

يخرج بحار شاب متبحر من السجن في كاتفي ويرفض وجود راشيل،
فتاة يافعة في سن محيرة كان من المفروض أن تلحق به عندما أطلق سراحه.
يعود إلى بلنته الصغيرة في المحافظة حيث يعيش مع أمّه وأخته، أخوه وابنة
عمه التي تربطها به قصة حب (بالرغم من أنها تعرف كل شيء عنه) وتريد
أن تتزوج به. ابنة العم هذه رفضت عرضاً للزواج من صحفي كان قد بدأ
مهنته في المحافظة ثم ما لبث أن صنع اسماً لنفسه في فرنسا حديثاً.

أصبح يطلق عليه اسم "لا حظ" بوشم مرسوم على صدره، يجد عملاً
في محل للطابعات ويحلم بأنه رجل العصابات الذي يفتخر بأنه كان في
كورسيكا، وأنه تفاخر بأنه كان في البحرية بينما كان يقضي وقته في
كورسيكا.

كان يتلقى رسالة تلو الأخرى من راشيل. وأحرق جميع هذه الرسائل.
وصلت إليه في إحدى الليالي بعد أن أعلنت أنها في طريقها إليه. ينتظرها
"لا حظ" قرب المحطة. إنه مصدوم بملابسها المبهرجة وماكياجها الصارخ
وفكرة أن الناس سوف ترميها بالتعليقات.

يدعوها لمناقشة الأمور في مكان عمله في المطبع فقد كُتبت المفاتيح لديه. يحدث النقاش بينهما إلى نقطة أنه يقوم بضربها ومن ثم يقتلها بدون قصد بوجود كومة من البراهين على ذلك. يجرها إلى الخارج. يسندها إلى حائط البريد. يشعر بالإغماء ويميل على ملصق قديم مقشّر. يترك طبعة يده لمليئة بالدم وفي منتصفها أحمر شفاه ضحيته الذي كان قد أبقاها على يده بعد أن أسكتها خلال عراكهما.

يعود إلى المنزل، يذهب إلى الفراش، في صباح اليوم التالي، وهو ذمل بالنصر وسكران بفكرة أن يصبح مشهوراً، ولكي يدهش عائلته، والبلدة الصغيرة والعالم، يذهب إلى مركز الشرطة لتسليم نفسه.

كان ثلاثة قتلة زائفين قد سلموا أنفسهم للتو، وهم يتصرفون طبقاً لنمط السلوك المألوف للمجرمين الزائفين. يرفض رجال لبوليس أن يصدقوه، خاصة وأنه معروف بأنه متبجح ومصاب بجنون لعظمة وأيضاً لأنه بلغ في وصف الجريمة، قائلًا إنه ارتكب الجريمة بواسطة سكين.

(واحدة من السمات الأكثر نفثاً لتقيلم هو أن المشاهد الحقيقية، وتلك التي تم وصفها، أو الأكاذيب، سيتم رؤيتها وتصويرها من زوايا مختلفة).

في المنزل، يعيد التأكيد على أنه منذب. يرفض أهله أن يصدقوه. يذهب إلى الاعتراف في الكنيسة، إلى سر كرسي الاعتراف، الخ.

يغيظه الناس عندما يطلقون عليه اسم 'القاتل'. يقتفي أثر الجريمة كل مساء ويقف أمام المخازن والمحلات في نفس الوقت الذي ارتكبت فيه الجريمة.

في أحد الأيام وهو واهن ومتعب، يذهب للسباحة في النهر. وعندما يهرب بالخروج يجد نفسه في مواجهة مع رجل شاب يجلس على ضفة النهر. يرى الرجل 'لاحظ' وهو يخرج من الماء. إنه صحفي، أرسل لكي يكتب تقريراً من قبل جريدة.

رأى لصحفي الملتصق، مزقه ثم أخذه بعيداً. يهذي "لاحظ" بالقول إنه يخبر الصحفي وإن الدليل أصبح بين يديه !، وأخيراً سيتم تصديقه وسوف يتم توجيه الاتهام إليه بشكل مناسب. لكنه على خطأ لأن الصحفي سينقذه رغماً عنه. هو لا يريد أي شخص أن يقول إنه أدار له ظهره فقط لكي يتخلص من غريم منافس. يحميه الصحفي من أجل إجباره أن يجعل الفتاة سعيدة. ما هذا الغريم المنافس ؟ هو يحب جريمته فقط. هو يحب فقط تلك الساعة من حياته عندما ارتكب الجريمة.

سيكون الفيلم مصنوعاً من ألف عقبة تمنع من إلقاء القبض عليه ورفضه للسعادة. ذلك لا يعني. هو يريد فقط إلقاء القبض عليه. وهل ذلك عن طريق الأم، الأخت، الأخ، الخطيبة ... الخ.

سوف يقع في غدر أخيه، نموذج وضع يغار من الدور الذي قدمه إحياء الصحفي لأخيه عند زيارته لمنزلهما.

يعتقد الصحفي أن لا حظاً سرق الدليل منه. لكن الأخ هو من يفعل ذلك. يسابق لكي يلحق به. بعد فوات الأوان، وفي ذلك المساء الأخير يعيد تتبع محطات ما حدث ويعترف لموس توست له أن يبقى هادئاً. يصل في ساعة وقوع الجريمة أمام المحل.. في نفس اللحظة، تمسك ابنة النعم الشابة يده لتجرحه بعيداً من هناك، وتوضع أيادي رجال الشرطة على كتفيه. يطلب منهم أن يمنحوه لحظة ليبقى مع نفسه. إنه يريد أن يستمتع بالانصر، لقد جرب الحب أخيراً. إنه حر. يجد سلامه الخاص به. إنه ذلك السلام الذي يخص "لاحظ". هذا هو نروة حلمه. ترتبط كل من الفتاة والصحفي سوية بالقدر. لقد أحببت الفتاة خيالاً شبحاً. كل منهما سيرى قدره الخاص به.

من المستحيل أن تتم رواية فيلم مثل هذا دون عملية المونتاج والتنسيق في غرفة "المونتاج". ومثل هذا الفيلم يوجد فقط من خلال التباين في الأكانيب - ذلك بين الحظ واللا حظ - وكل العقبات التي يعاني منها رجل مطارد - الرجل الذي لا ينجح في أن يكون مطارداً .

بداية الفيلم، في السجن، أمر مهم بالنسبة لي، إضافة إلى مشاهد الأم والأبناء في الفيلم، ومشاهد الاستجوابات التي قام بها رجال الشرطة، ومشهد السخرية من الرجل، الخ، مشاهد لم تُطرق إلى ذكرها في السياق.

(مطبوعات رقم ٧-٨، أيار، حزيران، تموز ١٩٥٠. بروكسل، نسخة
شاشة العالم)

ضوء الغاز: كوميديا هزلية

يؤدي شاب وفنّاء رقصة روتينية. يقع الشاب في غرام امرأة الشابة. إنها شخصية مستحيلة، تدبر ظهرها له ولا تتجاوب مع حبه لأنها تعتبره بسيطاً وذا طبيعة طيبة جداً. تحاول والنتها أن تقنعهما بأن تتزوج من متعهد لحفلات الفن سيء الأخلاق، وهي ترفض الزواج من هذا الرجل بل وتحترقه. أحد الأيام بعد أن أنها عرضهما الراقص، يندم الشاب والفتاة إلى الجمهور لكي يشاهدا تمثيل الفقير المشهور. يندم الفتاة الفضول وتقوم بتمثيل مشهد. يدعوها الفقير أن تشارك وتلعب دوراً في تجربة. يطلب الرجل الشاب من الفقير أن ينومها مغنطيسياً، أن يأمرها أن تكون لطيفة وناعمة حتى اليوم التالي. تتحداه الفتاة أن يفعل ذلك. يضعها الفقير في حالة الغيبوبة، ويرى الجمهور امرأة شابة هادئة ومتواضعة تنزل من على المسرح. طلب الفقير من الجمهور أن يعود في اليوم التالي عندما سيوقظها .

وفيما هو يغادر صالة الموسيقى، يقتل الفقير في حادث عندما تصدم سيارته ضوء الغاز الموجود عند نهاية الطريق الذي يؤدي إلى قاعة الموسيقى.

وهكذا يصبح من المستحيل استعادة الفتاة من غيبوبتها. يأتي الصحفيون لاستجلاء الأمر، ويأخذونها لزيارة الأطباء. يسخر الأطباء من الشاب الذي يشتكي لأن الفتاة أصبحت أكثر فتنة وسحراً. ومرة ثانية تحاول

الأم إقناعها للزواج من متعهد حفلات الفن الثري. صاغرة، قالت إنها توافق على الزواج. هناك مشاهد لها مع الرجل يجتاحها جنون الغضب الشديد وشيئاً فشيئاً تصبح عدوئية كما كانت. أصبحت شخصيتاهما معكوستين.

في مساء أحد الأيام تصطدم سيارتهما بضوء الغاز حيث قل الفقير. تأتي القنّاة إلى المكان وتصدم الشاب، الذي يفعل نفس الشيء لها. كل منهما أصبح الآن ذا طبيعة سيئة .

أصبحت الحياة بينهما لا تطاق أبداً حتى إنه في مساء أحد الأيام، بعد شجار في السيارة، يقرر الشاب أن ينهي الوضع ويقود السيارة بشكل متعمد إلى نفس مكان مصباح الغاز.

يفقدان وعيهما في السيارة المحطمة .

يظهر على الشاشة طريق واسع والورود مفروشة على جانبيه، وهما يمشيان، هي ترتدي ثوب عروس وهو يرتدي معطفاً للصباح. يمشيان بعيداً، يداً بيد، ويصيحان أصغر فأصغر. وعندما يصبحان مجرد نقطة في البعيد، نسمع الأجراس، وصوتاً يصرخ بشكل مبهم غامض: 'أنا أعطيها أسبوعين'.

تصبح لصورة متبددة بالغيوم وتتحول إلى غرفة في مستشفى. الأسرة متجاورة. هو مستلق على سرير، وهي إلى جانبه، والطبيب يقول: 'أنا أعطيها أسبوعين' - موجهاً كلامه إلى الأم التي تتنحب بالبكاء.

يستيقظان من التخدير. ومن تحت الضمادات، ينظر أحدهما إلى الآخر... يبتسمان ويمسك أحدهما يد الآخر.

مقتطفات غير منشورة

المدينة الملعونة

يتم طرد صبي من بلدة ريفية حيث يعيش لأنه تربي يتيما في كنف عائلة وعلى ما يبدو يسعى لكسب بعض سيطرته على الابنة في المنزل. ويتمرد في مواجهة العداء المتزايد لهذه الأسرة ضده، فيهرب ويعيش على السرقة والقيام بأعمال غريبة. ما يزال يفكر بالفتاة وكيف سينتقم منها. يخرج من الغابة التي تقع قرب البلدة ويختبئ في كوخ الحطاب، حيث اعتاد في أحد الأوقات أن يلعب مع الفتاة ألعاب الغجر. هناك يلتقي مع بعض الأولاد من البلدة. هؤلاء هم صبيان من الكشافة يقيمون معسكراً لهم في الغابة. يفاجئهم بحضوره، ينال إعجابهم ويصبح القائد لسري لعصابتهم. يدرّبهم على كره العائلات البخيلة والشريرة.

في البلدة، المواطن الأصلي، يبقون عيونهم مفتوحة، يشتمون بأنوفهم ما يحدث ويعودون إليه بالتقارير. (يفكر بسافونارولا وأولاده الصغار).

في أحد الأيام يتم القبض على الأخ الصغير للفتاة وهو يقوم بالبحث في أشياءها. تستجوبه الفتاة وتعرف أن الصبي هو رئيس لعصابة. تقرر أن تذهب بشكل سري لتعرف ماذا بشأه. تقوم بفعل ذلك وتصبح وجهاً لوجه أمام ذلك الشخص الذي كان ممزقاً في السابق. لقد تحول إلى شاب وسيم. وبشكل عفوي وتلقائي تتجذب إليه وتبدأ بإحضار الطعام له، وتحاول إقناعه أن يغادر. لكن في نهاية المطاف، ينجح في إقناعها ببشاعة البلدة الصغيرة وأنها تضيع حياتها فيها ومن ثم يربحها ويعيدها إلى صفه.

وتدريجياً، تدرك الفتاة أنه متورط في قضية رسائل مجهولة، الخ.. هي تريد إنقاذ الصبي، تتوسل له أن يتخلى عن الانتقام. هو يقبل أن يترك الانتقام

مقابل أن تهرب معه. أبت قبول عرضه، بعد أن أرعبها احتمال وجود بلا جذور.

يهددها. تشجب عتفه، يتم إلقاء القبض عليه. فضيحة، ثم محاكمة. يتعامل معه سكان البلدة بازدراء ولؤم لدرجة أنها تعاطفت معه إلى درجة تدرك فيها أنها تحب الصبي وتريد أن تنقذه. (هو يعتقد أنه يكرهها). وهكذا تبدأ يلعب نفس اللعبة كما فعل هو، أي تجميع الأولاد في عصابة مع بعضهم بعضاً، وتتجح في الكشف عن عائلتين أو ثلاث عائلات.

يقودها ذلك إلى عائلتها التي أصابها الفزع مما يمكن أن يحصل. الحقيقة أن استمرار الرسائل خلال فترة سجنه .. الخ، ترفع بعض اللوم عنه. تبحث السلطات عن المذنب الحقيقي، أو المتواطئ معه، ويقودهم الأمر إلى الفتاة. تودع في السجن. تشكل محاكمة وعلاقتها في السجن القسم الأعظم من الفيلم. يتم إلقاءهما من قبل الأطفال الذين كان دليلهم إلى ذلك أن الناس اضطروا إلى إدراك حقيقة أن الاثنين كانا يتصرفان إلى جانب العدالة. يتم إطلاق سراحهما، وتجمهر حولهما حشد من سواد الناس من البلدة وجموع الأولاد الذين يريدون البقاء معهم لفعل الخير. يقومون بتأسيس منزل (إلى ما يشبه الجمعية الخيرية الحديثة)، وبوجود الأولاد يقومون بتشكيل نوع من معسكر للشباب تحت قيادة أبطالنا. يحدث الزواج محاطاً بالأولاد.

هذه هي خلاصة فيلم يتحدث عن الهمجية، عن حياة الغابة والبلدة الصغيرة، التي ترمز إلى انتصار الشباب النقي على الفساد. يجب أن يلعب الأولاد أيضاً دوراً رئيسياً.

سيتم استحضار ثلاث قصص فاضحة بين العائلات الرئيسية إلى هذا العمل الذي يتمتع بالنقاء الودشي.

وكان الفضل لهذا الفيلم في أنه يحمل كل هذه المواضيع المعاصرة، مع عناصر من الحب العاطفي والمأساة البرجوازية. وفيه إشارة إلى رجال الأعمال من عائلات مدينة ليون.

فينوس من أيل (عن قصة ثيريميه)

يتم معالجة امرأة شابة أصابها القلق في مستشفى للأمراض النفسية بالقرب من برينيان. يقابل الطبيب والدها في حديقة كبيرة. يحضر الطبيب إلى المكان في محاولة لكي يعرف من والدها سبب جنون مريضته. الوالد هو عالم الآثار ام. دو بويغاريغ. هي لا تفأ أن تردد: 'هي تحضنه، تحضنه بذراعيها'، وهي تدملق بغرابة مشيرة إلى شيء ما. لا يستطيع لطبيب أن يعبر عن الأمل في شفائها ما لم يعرف التفاصيل عن كل قصة غامضة. قصة تتحول بشكل تدريجي إلى أسطورة. يتبادل ام. دو بويغاريغ الحديث مع الطبيب وهما جالسان على مقعد نكف وراءه قاعدة تمثال فارغ. 'هنا'، يقول ام. دو بويغاريغ، وهو ينقر على قاعدة التمثال بقصبة يحملها. 'هذا هو المكان حيث كانت'. 'لا تنزعج'، يقول الطبيب، حدثني عن ذلك... ويبدأ الفيلم.

يبدأ الفيلم في ولاية أم. دو. بيريهوراد، ليس بعيد عن مقاطعة ام. دو. بويغاريغ. هناك منزل ثري وغير عادي. حديقة فخمة. (سوف تجري كل هذه الأحداث الرائعة في ضوء الشمس الساطع، مع وجود العدد القليل من الهطولات لمطرية القصيرة).

ابن أم. دي. بيريهوراد، جورج، هو شاعر لم يكتب أي شيء. غنه الشاعر الغافل عن كونه شاعراً، ووصفه كذلك بسبب له قفاً عظيماً. بيت العائلة والحديقة، هما فقط بيت عائلة وحديقة لأمه وأبيه، لكنه يستطيع فقط رؤية الغموض خلفهم. تهب الريح في غالب الأحيان في أيل. تصطفق الأبواب، تتطاير النوافذ مفتوحة، ترفرف الستائر بقوة وتلتف حولك، يصدر الأثاث صريراً وتلامسك أغصان الأشجار وأنت تمشي بجانبها.

ينتاب جورج الاعتقاد بأنه مضطهد من قبل الكره الممارس عليه من الأشياء المحيطة به. كل شيء يسبب له القلق والرعب. مصدر راحته الوحيد هو جارته، جولي دو. بويغاريغ، ابنة عالم الآثار، التي يحبها، وهي تحبه

ويلتقي معها سراً على الطريق في الخارج لأن والده يكره بويغاريف ويحتقره لأنه يرى فيه من يخسر أمواله في البحث وعمليات حفر لا طائل لها ولا جدوى منها. لذلك لا يجرؤ جورج أن يتحدث بشأن جولي أو عن حبه في المنزل.

تملك عائلة بيريهوراد ملعب تنس، يفخر به أم. و. بيريهوراد جداً، هو يريد أن يزينه بمدرج مبني على طراز أثري. بدأ العمل في البناء وهو يقوم بإدارته. يقوم العمال بأعمال الحفر والجرف. وأثناء العمل، تضرب مجرفة أحد العمال (جان كول) شيئاً ما، ويصدر عن ذلك ضوضاء مثل صوت الجرس. يتم اكتشاف تمثال. يصبح أم. دو. بيريهوراد مفعماً بالبهجة من فكر تسجيل إنجاز على جاره ويصيح: 'إنها تحفة، إنها تحفة!'. بعناية كبيرة. يستخرجون يدناً سوداء وساعداً. ينتاب الفزع كل من جورج والعمال. يقول لهم أم. دو. بيريهوراد بأنهم حمقى ويرفع المجرفة بذاته. يتم استخراج فينوس آلهة الجمال. ينقلب تمثال فينوس ويكسر ساق جان كول. الحادث الأول. التمثال. تمثال رفيع لفينوس مصنوع من النحاس، تمثال أسود لامع، مغطى بالعشب، الأشنيات، قالب رمادي، عيناها المصنوعة من مادة الميناء مفتوحة بشكل عريض، مع نظرة خبيثة على وجهها، تحمل ملابسها المطوية بيد وتعزف على آلة المورا الموسيقية باليد الأخرى - أصابعها (الإبهام وأول إصبعين) مرفوعة. وضعيتها مشابهة لوضعية لاعب المورا المعروف باسم جرمنيكس.

وما يزال يعزف على آلة المورا في إيطاليا. على العازف أن يعرف بسرعة عند الأصابع التي يشير فيها اللاعب الآخر عندما يبسط يده أو يمدّها. تنتشر الأخبار عن القى الأثرية لمكتشفة بسرعة. لا يستطيع أم. دو. بويغاريف أن يضبط نفسه. تأكله الغيرة. يجب أن يرى المحبوب : هذا هو الاسم الذي ينادي به كل شخص فينوس. المحبوب، المحبوب!. في جميع

أنحاء روسيتلون يتحدثون بخوف عن المعبود. يرسم العمال إشارة لصليب على أنفسهم. فينوس كسرت ساق جان كول !

يلقي أم. نو. بيريهوراد محاضرة على زوجته وابنته. لقد عثر على كنز! رجل واحد فقط سوف يدرك أهمية هذا الكنز: إنه أم. دو. بويغاريغ. يخفي الكره ويحل محله الفخر والرغبة بالتباهي بفينوس. يعانق أم. دي. بيريهوراد جاره بويغاريغ. يذهب لإحضاره ومن ثم أخذه إلى الحديقة. وبينما جورج وجولي مختبئان معاً، يريه لتمثال، الموضوع على القاعدة الحجرية التي كانت في السابق مشغولة بذبائت بلاستيكية. يندش بويغاريغ. إن التمثال عبارة عن حجر كريم من الفن الروماني. عدسة مكبرة. الاختبار. النقوش. جنل ونقاش بين الرجلين. واحدة من هذه النقوش تقول: 'احذر من ذاك الذي يحبك'، بينما نقش آخر يقول: 'احذر إن كانت هي تحبك'. يناقش الرجلان لعبة المورا. يوجد على نراع فينوس اثر لسوار مع كلمة توربول Turbul. وبقيّة الكلمات محوّة. معنى كلمة توربول إما فينوس التي تسبب الاضطراب ، الهياج - أو بداية لاسم مكان.

لقد نسي الرجلان الطاعنان في السن عداواتهما طويلة الأمد. وهما مشغولان جداً ومسروران جداً أيضاً بمشكلة فينوس.

بهذه الطريقة، أصبحت عائلة بويغاريغ مرحباً بها في منزل عائلة بيريهوراد. عند المساء، وجد كل من جولي وجورج نفسيهما على المقعد بالقرب من قاعدة التمثال، والتمثال يميل إلى الأمام فوقهما برأسه القاسي الصغير، الأسود اللون. يقومان في بعض الأحيان بتسليّة نفسيهما بأن يلعبا المورا. ذات مساء ، يقسم كل من جورج وجولي أن يتزوجا بالرغم عن عائلتيهما. في ذلك المساء، يتبادلان القبلات والعناق. وبينما هما يسيران بعيداً، يدير لتمثال رأسه يبطء ويبدو وكأنه يتبعهما بعينه. (في ليوم السابق وقعت قطرة لمطر على جولي). كانت تمطر. سقط لماء من بين أصابع

التمثال. يحدث الاعتراف بحبهما أمام الوالدين. يستشيط بيريهوراد غضباً.
بالطبع! فقد فتح بابه للخراب، أي لهذه العلاقة! شجار حاد بين الرجلين
المسننين. 'انتبه' يقول بويغاريغ له: 'إن ابنك جورج الشاعر، الذي لم يكتب
الشعر، وإن هو فعل ذلك وكتب، فلن يكون ما يكتبه جدياً. إن جولي تحبه.
لنزوجهما. هو يحتاج إلى دعم حب سيأخذه بعيداً عن خيالاته، زوجة بسيطة.
أولاد... 'ولكنك مفلس!' ابنتي تساوي ثروة، وهكذا يجب أن ننتظر. هذه
نزوة عابرة، جورج لا يعرف ماذا يعني أن تكون واقعاً في الحب.

في أحد الأيام، في برينيان، جورج موجود في 'بلتان' حيث يشاهد
سيدة أليفة تنزل الدرج. تتوقف. هي تحمل وشاحاً وثوبها. تشبه وقفها وقفة
التمثال. تضع سواراً عريضاً من الذهب (تلعب نفس الممثلة نور السيدة ودور
التمثال). هو يتوقف أيضاً، وهو في حالة من الذهول. وتختفي عندما يحاول
أن يتبعها.

عندما يعود إلى بيريهوراد، يكون جورج منشغل الذهن وينسى لقاءاته
(مع جولي) تحت التمثال. يغلق على نفسه في غرفته. تجلس جولي وحدها
على المقعد. جان كول، الذي شفيت رجليه، وبدون أن يراها يقترب من ملعب
التيس برفقة صديق ويرمي حجراً على التمثال. يحدث ذلك صوتاً مثل صوت
الجرس، صوت يباغت جولي. تكف وتطلق صرخة. ثم صرخة أخرى. ارتد
الحجر بعد أن أصاب التمثال وضرب رأس جان كول. جورج الذي كان واقفاً
على شباك نافذته، نزل راكضاً. غضب جان كول. دموع جولي. شجار بين
جورج ووالده. لم يكن القصد أن تكون فينوس في بينهم. يثير الأب الشجار
بينما يضحك بيريهوراد: 'خذ' التمثال 'إلى منزلي، جولي: 'أوه كلا!' تعتقد
السيدة دو. بيريهوراد أن الأولاد و'كول' على صواب. يتخذ المديوب موقفاً
شريراً تجاههم. يستطيع أم. دو. بيريهوراد أن يفكر بشيء واحد فقط: لقد
خاطروا بإلحاق الضرر في تحفة من الروائع. بالنسبة لبويغاريغ، أن يذهبوا
ويحاولوا بشكل لطيف محي العلامة التي تركها الحجر على التمثال.

مزيد من اللقاءات مع السيدة الغامضة في برينيان. مرة، ورأسها مطأطأ، تأتي قادمة من زاوية الشارع، مرة أخرى، ورأسها مطأطأ، تختفي في مدخل، وفي مناسبة أخرى، هي تختفي تحت أظفار جورج، الذي حصل وأن رآها بالصدفة، لا يستطيع اكتشاف أين ذهبت. إنه يغرق في لمزيد والمزيد من الكآبة بينما جولي في حالة من اليأس.

في أحد الأيام في برينيان، تكون المرأة الغامضة جالسة على مقعد في 'بلاتان'. لا يستطيع جورج أن يضبط نفسه أكثر ويصعد إليها. ترد على الأسئلة تماماً وبحرية. طلبت منه أن يجلس. تقول إنها تعرفه بشكل جيد بالشكل. إنها إيطالية وقد استأجرت عربة كبيرة في منطقة 'بريد'، أبعد من نهاية الطريق من بيريهوراد، بين 'أبيل' والبحر. تدعو جورج لزيارتها. وبعد ذلك تمشي بعيداً ثم تختفي.

على المقعد، يعترف جورج لجولي بهذه اللقاءات ويخبرها عن الإغراء الذي تبديه هذه السيدة الإيطالية له. هو ليس واقعاً في الحب، لكنه انجذب إليها، جنّ بها، أصبح مفتوناً. ولذلك يريد أن يحصل الزواج بالسرعة الممكنة.

تأثرت جولي بصدقه، لذلك تخبر والدته جورج عن المرأة الإيطالية وتطلب منها التعجيل بالزواج. سوف تتابع الأم الموضوع مع ام. دو. بيريهوراد. أصبح عندها ميول محبة وود تجاه جولي.

في هذه الأثناء يكون جورج قلقاً ويذهب إلى 'بريد'. إنها عربة ضخمة وغريبة جداً. المنزل قديم جداً. غريب جداً ومن المستحيل فهمه من الخارج، هو يقع في غابة من أشجار كالبوتوس، ونباتات الدقلى والشجيرات. جدول ماء يمر عبر حديقة كبيرة كالمنتزه تفتتح على مدى مزارع ضخمة من الكرمة، والخوخ، والطماطم والزهور. في البعيد، تستطيع أن تشعر بالبحر. يفتح باب المنتزه، يدخل إلى الداخل. يصعد إلى المنزل. لا يوجد أحد. يبحث عن

الباب، يفتحه وينهب إلى داخل الغرف التي تكون باردة ومظلمة مثل الأقبية. أخيراً، يفتح باباً صغيراً ويكشف غرفة رسم مظلمة حيث كانت تجلس المرأة الإيطالية. 'تعال وادخل،' تقول 'كنت أفتظرك'. تأكل لentin وتعطيه بعضاً منه. هي تدرش بالحديث. تقول إن المنزل والحدائق تبعث في نفسها الكثير من البهجة والسرور إلى درجة أنها تفكر بشرائها. إنها أرملة. وهي شابة. وهي تؤد أن تلقى رجلاً شاباً يحب هذه المزرعة كما تفعل هي ويساعدها على زراعة وإدارة هذه المزرعة. ومن تحت السوار الذي تلبسه تريبه وشماً قديماً يحمل اسم توربول. تضحك. باختصار، إنها ساحرة الجمال، دلالة على أن الرجل الذي تبحث عنه هو جورج. يبدأ جورج بالهرب، يلاحقه ضحكها التهمكي. عندما يعود إلى بيريهوراد يتوسل إلى والده أن يساعده لكي ينجو من تعويذة شريرة وأن يسمح له بالزواج من جولي. ويوافق ام. دو. بيريهوراد على الزواج بعد التحذير الذي سمعه من السيدة دي. بيريهوراد وبويغاريغ. حفلة الخطوبة. سيحل الزواج في اليوم الثالث عشر من الشهر. يوم واحد قبل الزواج، في صباح اليوم الثاني عشر من الشهر يذهب جورج قرب 'بريد' ولا يستطيع مقاومة الدخول. لا يستطيع فتح البوابة. يمشي حول المزرعة، ويتحدث مع الحارس الكبير في السن. يسأل إن كانت السيدة في الداخل. يخبره الخادم وهو مذهش، أن لا أحد يسكن في 'بريد' وأن أسياده مسافرون وأنهم لم يعطوا المكان إلى أي سيدة. يفقد جورج صوابه. يظن الحارس أن جورج مجنون. يدخله إلى المنزل ويثبت له أن كل شيء مغلف، الغبار يغطي المكان، الأبواب محكمة الإغلاق. ولا أحد يعيش هناك.

يندفع جورج، وهو مروع، عائداً إلى بيريهوراد، حيث كان يحاول كل من والده، ووالدته، وجولي وعالم الآثار إخراج المقاعد الجديدة، ومراقبة السكان المحليين وهم يلعبون التنس. يمزق جورج سترته، ويركض إلى داخل ملعب التنس. يبدأ باللعب وكأه يحارب. تحاول العائلة أن تهدئ من روعه. يتجاهلهم. هو يستنزف نفسه، يلعب دون توقف. يخطئ الكرة. يستشيط

غضباً. كل ذلك بسبب الخاتم الذي يلبسه، والذي يقف في طريقه، خاتم ضخم مؤلف من يدين متشابكتين أراد أن يقدمه إلى جولي كخاتم زواج - (وجنته جولي ثقيلًا جداً وفضلت عليه خاتماً ذهبياً بسيطاً). يأخذ الخاتم ويركض إلى الأعلى إلى فينوس ويضع الخاتم في إصبعها. بعد ذلك يقذف بنفسه في اللعب، يقفز، يضرب ويجهد نفسه بشكل متعمد. يتوسل إليه الجميع للكف عن ذلك والتوقف. لا يقبل ويقول لا. هو يلعب، يلعب، ثم يلعب! يلعب بذلك ل طاقة العالية إلى درجة الإغماء. تركض جولي إلى الأمام. يأخذونه إلى المنزل، وهو شبه فاقد للإحساس. يتبادل الرجلان المسمان نظرة صامتة. تنتحب السيدة بيريهوراد، جولي ترعاه وتقوم على خدمته. هو ينتصب واقفاً. 'يكفي، أنا لست مريضاً'. ينفجر بالضحك. 'دعونا نجهز أنفسنا للعيد'. تهب عاصفة. لقد كانت هي تلك العاصفة التي جعلته متوتراً! إنه يكرهها. ينهمر وابل من المطر الغزير بشكل مفاجئ. فجأة، يتذكر أنه قد ترك خاتمه عند فينوس. تمنعه جولي من الخروج. تقول له إنه يستطيع أخذ الخاتم عندما تنتهي العاصفة. هي لم تحب الخاتم. ستكون سعيدة لو أنه ترك الخاتم حيث هو، وغداً يضع ذلك الخاتم الصغير البسيط المصنوع من الذهب في إصبعها.

في ليوم التالي، يوم جمعة (يوم فينوس كما يشير عالم الآثار)، كن هناك نشاط وازدحام استعداداً لحفلة العرس، حيث تتأهب العربات للذهاب إلى بريينيان. هناك الشمس، والأنواب، وظلال الشمس، والبدايات الجديدة، وأكاليل الزهر.

في بريينيان. حفلة العرس. خاتم الذهب البسيط. حالماً يضع الخاتم في إصبع زوجته، يتذكر جورج الخاتم الذي كان قد تركه خلقه في بيريهوراد، وكان من الواضح أنه خلال القدس، كن يفكر فيه فقط. سيكون شهر العسل في بيريهوراد. إنها عودة بهيجة. جورج مشتت. يعترف بالقلق الذي يساوره لعالم الآثار الذي يسخر منه. تعود العاصفة مرة ثانية. عادوا تذية في المطر. نفع حزمة من البرق بمكان ليس بعيداً عن الملجأ على الطريق حيث كانوا

ينتظرون المطر كي يتوقف. في بيريهوراد، كل شخص يتجه إلى المنزل لكي يغير ملابسه ويجفف نفسه. يشرب جورج زجاجة كبيرة من المشروبات الروحية ويصبح سكراناً قليلاً، ويتصرف بشكل غريب أكثر فأكثر. هو ينسل خارجاً ويذهب للبحث عن خاتمه تحت المطر المنهمر. هي فينوس. يصل إليها دون إرادته. لكن قسما وجهه تلوي من الألم. لقد أغلقت فينوس أصابعها. وهو لا يستطيع أن ينتزع الخاتم ويأخذه.

يندفع عائداً إلى المنزل، ويستدير للظفر إلى التمثال. يتعثر، ويقع ويصبح مغطى بالوحل. ويظهر بهذه الحالة أمام العائلة، ولا يقول أي شيء لأي أحد، فقط يسحب عالم الآثار إلى الغاية. يتأثى متلعثماً. هو يرتجف. يمسك ببويغاريف متشبثاً، والذي هو قلق جداً بشأن وضعه. كل واحد منهما يسترق السمع عند الباب، محاولاً أن يعرف ماذا يقال. هو يتحدث مع بويغاريف بشأن الأصابع. يظن بويغاريف أنه سكران. يريد جورج أن يسحبه إلى الخارج. يرفض بويغاريف ويحاول أن يقنعه بأنه سكران وأنه تخيل أنه رأى الأصابع وهي منغلقة على بعضها سوية فقط. يسحبه إلى الطابق العلوي حيث غرفته. هناك يستلقي جورج وهو متشنج، وجهه إلى الأسفل وهو يروي قصة مريكة ومشوشة حول الخاتم والمنزل الفارغ في 'بريد'. وفي نفس الوقت يتحدث عن امرأة إيطالية وفينوس. يحاول بويغاريف أن يهدي من روعه ويتركه وحيداً. يقفل الباب. ينزل إلى الطابق الأرضي إلى الآخرين ويقول لا شيء: إن جورج مفعم بالسعادة أكثر من اللازم وقد شرب قليلاً زيادة عن اللزوم فقط. جولي تبكي. وتواسيها السيدة ام. دو. بيريهوراد. إنه احتفال: سوف يأخذ جورج قسطاً من الراحة. يجب أن تذهب جولي إلى غرفة العروسين، لتذهب إلى السرير وتتنظره. تأخذها إلى غرفتها، تساعد على خلع ملابسه، تقبلها، تحتضنها وتتركها بمفردها. لغرفة واسعة وضخمة، ذات سقف عال، يهزها الرعد والبرق. يوجد في منتصف الغرفة سرير ضخم ذو أربع قوائم عالية وهو معد ليحمل ستائر. تسدل جولي شعرها، تمشي

بخطواتها حول الغرفة وتسجد لكي تصلي. يطلب الأبوان من بويغاريف أن يصعد إلى الطابق العلوي ويرى جورج، الذي كان نائماً، يوقظه. يقاط بطريفة ترعب جورج. يتحدث بويغاريف عن مدى حب ابنته لجورج، يحاضر عليه في ذلك، في محاولة لكي يعيده ثانية إلى الحياة الواقعية. يشعر جورج بالخل من نفسه ويعطي وعداً لبويغاريف بأنه لن يقوم بهجمات أخرى، وأنه سيجعل ابنته سعيدة. إنه غير معتاد على الشرب. وإنه كان يشرب!.

أصبح الوقت مساءً وأصبحت لعاصفة أسوأ. يفكر جورج ' يمكن أن تكون جولي خائفة، وحدها'. يجب على جورج أن يذهب بسرعة إلى غرفتها ويكون لها السلوى والراحة.

و بينما هما يتحدثان ويضحكان بشأن مخاوفهما، يسمعان وقع أقدام تتصاعد على الدرج. يصغيان. 'إنه بيريهوراد'، يقول عالم الآثار. 'إنه آت إلى هنا. إنه آت إلى هنا. اهتني ولا تقولي أي شيء'. ولكن وقع الخطى يتوقف. ' هو يريد أن يعرف إذا كان كل شيء على ما يرام وإن أنت قد ذهبت لتتضم إلى جولي'. يفتح بويغاريف الباب ويصرخ: 'كان جورج نائماً. إنه آت مباشرة إلى لطابق الأرضي. اذهب إلى السرير واترك العاشقين بسلام'.

ينهب جورج إلى الطابق الأرضي. يتبعه بويغاريف بنظراته، مبتسماً، ثم يغلق الباب.

حالما توقف وقع الخطى، جولي، وهي في السرير، وقد أنهت صلواتها، أخذت إلى سريرها، إلى جهة اليد اليسرى، ومع كل ومضة للبرق تخبي رأسها تحت ثيابها. فجأة، تسمع وقع لخطى يقترب منها، تعدل من جلوسها، تجفف دموعها، تدفع بخصلات شعرها الأمامية من على جبهتها إلى الوراء، تنبسم وتتنظر إلى الباب. يبدأ الباب أن يفتح... هي تقول: «جورج، هل كنت تشرب الخمر؟ هل هذا هو أنت؟».

ينفتح الباب. تتسع عيناها، هي تخفق صرخة وتقع مغشياً عليها، في هذه اللحظة إلى عتبة الباب حيث يشجع عالم الآثار جورج ويعتني به.

ينزل جورج إلى الطابق الأرضي على الدرج وعبر الممر. تتحرك الستائر. وتصفق لنوافذ. يقف أمام غرفة العروسين، ينفق الباب بلطف ويتابع سيره.. يهمس: 'جولي!... هلاً سامحتني...'

السيد والسيدة بيريهوراد في غرفتهما. هما لا يستطيعان النوم. هما يراقبان وينظران. بويغاريغ، أيضاً في غرفته يفعل نفس الشيء. هو يسير بخطواته إلى لطابق الأعلى ثم الأسفل، يطفئ مصباحه، يعيد إيقاده. ومضات الضوء تضرب عن قرب بضجيج خائف. بضاء المنزل الفارغ بومضات من الضوء.

ينفتح باب غرفة العروسين باتجاه الممر. يصغي كل من بيريهوراد وبويغاريغ. لا تتبع الكاميرا عند هذه النقطة تمثال فينوس، بل الآثار المخيفة التي تتركها وراءها. نحن نسمع كل وقع قدم ذات لون برونزي، نرى الخراب الناتج فقط، السلالم المتكسرة، درابزين يتطاير وهو ممزق، سجاد ممزق، وهناك قضبان تثبيت السجاد وهي ملتوية، الباب الأمامي مخلوع من مفصلاتته، أثر أقدام في الوحل، المقعد مقلوب رأساً على عقب، وأخيراً، وهي جاثمة على ركيزتها، فينوس بدون حراك. تجر ببطء خطوة واحدة تحت ثوبها.

سمع كل من الأبوين وعالم الآثار الضجيج. يخرج الجميع من غرفهم في ثياب النوم وهم يحملون المصابيح، ويلتقون على السلالم. يسألون ماذا يحدث. هل كان كل ذلك رعداً؟ يشاهدون السلم مكسوراً والباب مخلوعاً.. يقتفون الأثر، يصيحون وينانون. ولكن لا جواب. لا يجرؤون على المتابعة. ينادي عالم الآثار مرة ثانية: 'جولي، جولي! جورج!' يحاول أن يفتح الباب، ولكن تقع قبضة الباب والقفل على الأرض. 'جولي، جولي!' يستمر في الصراخ. يتبعه بيريهوراد. لا تأتي! يصرخ منادياً زوجته.

ماذا يكتشفون، بعد أن انتهت الأعاصفة، بصمت وفي ضوء القمر، يوجد هناك مشهد جريمة. جولي وهي واقفة في زاوية الغرفة، تشير وبدون حراك، شاحبة كشحوب لموتى. ستائر السرير مرمية في الأسفل على الأرض، أغطية الفراش في فوضى تامة، وجورج وهو نصف مغطى في السرير، رأسه إلى الوراء، في وضع رجل كان قد سقط للتو من الطابق الخامس أو تم صدقه بالبرق.

بينما يسرع بويغاريغ إلى ابنته، التي لا تستطيع رؤيته، ولكن تظن برعب مباشرة إلى الأمام، تلقي السيدة بيريهوراد بنفسها مثل امرأة مجنونة بالتقرب من السرير وتحاول أن ترفع رأس ابنها. يردد بيريهوراد: 'يا إلهي، يا إلهي!'. محاولاً أن يرفع جورج من كتفيه ويديه. عند هذه النقطة، تحرر يد جورج خاتم فينوس، يتكحرج الخاتم على الأرض. يتوسل والد جولي لها أن تتكلم، أن تشرح: هي تعيد بصوت لا نبرة فيه، تقريباً بشكل هامس، الجملة الوحيدة: 'لقد احتضنته، احتضنته بذراعيها... احتضنته...، احتضنته...، احتضنته بذراعيها... احتضنته، احتضنته بذراعيها...'

ظلام، رعد.

نعود ثانية إلى بداية الفيلم، على الطريق حيث يرافق بويغاريغ لطبيب إلى عربته. سيذهب غداً إلى المستشفى. 'يوجد هناك قصة...' ويسأل الطبيب: 'أين هو التمثال؟ يصهر السيد والسيدة بيريهورا التمثال ويمنح هبة للكنيسة.' 'هذا هو الجرس الذي تستطيع أن تسمعه يرن هذا الصباح.' (صوت أعلى، صوت جنانزي يطلقه الجرس). 'أنا لا أحب صوت ذلك لجرس،' يقول الطبيب. هو يأخذ بزمام الأمور التحرك. وينتصب الحصان على قائمته الخفيفتين.

الجرس الأسود في أوج تأرجح كامل. الغيوم متراكمة. رحلات الطيور إلى البعيد. الفلاحون يعبرون عن أنفسهم، يغلثون على أنفسهم، ينظرون إلى الحصاد وهم يهزون رؤوسهم ويغمغمون: 'المحبوب... المحبوب... المحبوب... إنه المحبوب... إنه المحبوب... إنه المحبوب... إن ذلك بسبب المحبوب'. تظهر الكاميرا قاعدة التمثال الفارغة. وشبح جورج وقد جلس على المقعد وهو يعزف المورا، في الفراغ، مثل رجل مجنون.

البلوغرافيا (بيان بمؤلفات الكاتب)

تضم ترجمات كتب جان كوكتو نصين مسرحيين هما: دم شاعر ووصية أورفيه (ترجمهما سي. مارتن - سبيري، ماريسون بويارز، لندن، ١٩٧٠)، وكتابين نشر في بريطانيا خلال فترة حياته، مفكرته في فيلم: الحساء والوحش (ترجمة آر. دنكان، نوبسون، لندن، ١٩٧٠) ومحادثاته مع أندريه فريغنو، كوكتو في الفيلم (ترجمة في. تريل، نوبسون، لندن، ١٩٥٤). يتخصص آرثر بي. إيفانز جانباً معيناً من العمل في جان كوكتو وأفلامه التي تحمل الهوية أورفيه (أرت أليانس، ١٩٧٨)، وهناك فصل حول الانتقال من الرواية إلى الفيلم في دراسة توجيهية في دراسة لروبن بوس إلى كوكتو: الأولاد المرعبون (غرانت وكولتر، لندن، ١٩٨٦). كتاب روي آرميس حول السينما الفرنسية منذ عام ١٩٤٦: المجلد الأول: الثقاليد العظيمة (تأنيفي، لندن، أ. أس. بارنيز، نيويورك، ١٩٦٦) فيه قسم يحلل أعمال كوكتو كونه من المديرين 'المحاربين' في السينما الفرنسية، إلى جانب كلير، ورينوار، وكارنيه وأفولس.

الزمن الماضي: مفكرات كوكتو (مجلدان، ترجمهما آر. هوارد هاركورت، بريس جوفانوفيتش، نيويورك، ١٩٨٧، ١٩٨٨) وعالم كوكتو: مختارات أدبية (تنقيح وترجمة إم. كروسلاند، لندن، ١٩٧٢). تقدم هذه المختارات نفاذاً واسعاً للبصيرة في ذهن مخرج الأفلام، الذي كان أيضاً شاعراً، وروائياً، وكاتباً مسرحياً، وفناناً وناقداً. كتاب فرانسيس ستريغمولر تحت عنوان كوكتو (كونستابل، لندن، ١٩٧٠) عبارة عن سيرة ذاتية

نمولوجية باللغة الانكليزية، وهناك مؤلف تحت عنوان 'جان كوكتو وعالمه' ل
أ.ك. بيترز (تايمز وهودسون، لندن، ١٩٨٧).

وصية أورفيه: تصوير رولاند بونتوزو، تصاميم بيير جيوغروي،
موسيقى جاك ميتيهان، إنتاج الطبقات السينمائية بالتعاون مع : جان كوكتو،
أدوارد ديرمييه، هنري كريميو، ماريا كاساريه، فرانسواز بيريه، يول براينر،
جان بيدر ليود، كلودين أوغر، جان ماريه (١٩٦٠).

أفلام الـ ١٦ مم التي أخرجها كوكتو

كوربولان (١٩٥٠)

فيلا سانتو - سوسبير (١٩٥٢).

الأفلام التي كتبها كوكتو أو عدل فيها

- كوميديا السعادة (عام ١٩٤٠، إخراج مارسيل هيربير). حوارات إضافية.

- البارون القصب (عام ١٩٤٣، إخراج سيرج دي بوليغني) تعديل وحوارات.
لعب كوكتو أيضاً دور بارون كارول.

- العودة الأبدية (عام ١٩٤٣، إخراج جان ديلاوي). النص السينمائي
والحوارات. يتم أيضاً في بعض الأحيان اعتماد كوكتو كمدير مشارك،
وبالتأكيد يظهر الفيلم قليلاً على تأثيره. الفيلم من بطولة جان ماريه،
ومادلين سولون وايغون دو بريه.

- سيدات غابة بولونيا (عام ١٩٤٥، إخراج روبرت بريسون). حوارات
ومشاركة في الإعداد مع بريسون، من قصة كتبها ديديرو. بالرغم من أن
كوكتو أعجب جداً بريسون، إلا أن أسلوبيهما مختلفان بشكل جذري .

- روي بلاس (عام ١٩٤٧، إخراج بيير بيلون). حوارات وإعداد من
مسرحية تفيكتور هوغو. بطولة جان ماريه، الموسيقى جورج أوريك
والإشراف الفني لجورج واكيفيتش.

- حفلات عرس الرمل (عام ١٩٤٨، إخراج أندريه زاوودا). تعليق. الفيلم عبارة عن نسخة من قصة تريسنان وأيسلوت، تم تصويره في المغرب.
- الأولاد المرعبون (عام ١٩٥٠، إخراج جان بيير ميلفيل). السيناريو، والحوارات والإعداد، من روايته تحت نفس العنوان (١٩٢٩). محاولة مثيرة لتصوير الرواية في فيلم، على الرغم من صعوبة نقل تياراتها الجنسية ذلك ضمن الأعراف السينمائية المتبعة في ذلك الوقت.
- أميرة كثيف (عام ١٩٦٠، إخراج جان ديلاوي). حوارات وإعداد. عن قصة لمدام لا فاييت. وهو بالأحرى محاولة فاشلة لتصوير رواية كلاسيكية، بطولان جان ماري، التصوير لهنري أليكان والموسيقى لجورج أوريك.
- توماس المخدع (عام ١٩٦٥، إخراج جورج فرانجو). حوارات وإعداد من روايته التي كتبها، تم تصويره في لحرب العالمية الأولى. تم انجازه بعد وفاة كوكتو، الموسيقى لجورج أوريك، وضم فريق الممثلين انوار ديرميت.

الفيلموغرافيا

(السيرة السينمائية)

الأفلام التجارية التي أخرجها كوكتو:

- دم شاعر: تصوير جورج بيرينال، تصميم جان دي أوبون، موسيقى جورج أوريك، إنتاج فيكموت تشارلز أ. دي. نويان، مع: لي ميلر، بولين كارتون، أونيت تالازاك، انريك ريفيرو، جان ديسبوردي. (عام ١٩٣١).
- الحسناء والوحش: تصوير هنري ليدان، المدير الفني كريستيان بيرار، تصميم رينيه موليرت، لوسيان كاريه، موسيقى جورج أوريك، إنتاج أندريه بوتف، بالاشتراك مع : جان ماريه، جوزيت ناي، ميلا بيرلي، ناني جيرمون، ميشيل أوكير. مارسيل أندريه. عام (١٩٤٧).
- النسر ذو الرأسين: تصوير كريستيان ماتراس، المدير الفني كريستيان بيرار، تصميم جورج واكيفيش، موسيقى جورج أوريك، إنتاج: أيريان/ سيريوس، بالاشتراك مع جان ماريه، اينويج فيولير، جان ديوكورت، سينفيا مونفورت، جاك فارن، ايفون دو بريه.
- الآباء الراهبيون : تصوير ميشيل كيلر، المدير الفني كريستيان بيرار، التصميم غاي دي غاستين، موسيقى جورج أوريك، إنتاج أيريان،

بالاشتراك مع جان ماريه، جوزيت داي، ايفون دو بريه، غبرييل دورزيات. (١٩٤٨).

- أورفيه : تصوير نيكولاس هابر، تصميم جان دي أوبون، موسيقى جورج أوريك، إنتاج أندريه بولف / أفلام القصر الملكي، بالاشتراك مع جان ماريه، ماريا كاساريه، فرانسوا بيرير، ماري داي، ادوار ديرمييه، جوليت غرينغو، بيير بيرتن، جاك فارن (١٩٥٠).

الفهرس

الصفحة

٥	مقدمة
١٥	مقدمة للطبعة الثانية
٢٢	ملاحظة المترجم
٢٣	صناعة السينما والشعر
٢٤	المسرح والسينما
٢٦	حول التراجديا
٢٨	سلاح رائع وخطر في يدي الشاعر
٣٠	السينما كوسيلة للشعر
٣٢	حظ سعيد إلى عالم السينما
٣٧	الشعر والأفلام
٣٨	الشعر في صناعة السينما
٤٣	الجمال في صناعة السينما
٤٨	حول بينالي فينيسيا
٥٠	حول أفلام اللعنة

٥٣	ماذا نستطيع أن ندعم من المهرجانات؟
٥٥	مهرجان كان السينمائي
٦٣	العلم والشعر
٦٦	حضارة الموت
٧٠	في مديح ١٦ ملليمتر
٨١	ملاحظة وإشادة
٨٢	بريجيت باردو
٨٣	أندريه بازان
٨٤	جاك بيكيه... روبرت بريسون
٨٥	شارلي شابان
٨٧	جيمس دين... سيسل نوميل
٨٩	مارلون ديتريش
٩١	أس. أم. إيزنشتاين
٩٣	جان إيستين
٩٥	جو هامان
٩٧	نوريل وهاردي... مارسيل مارسو
٩٨	جان بيير ميشيل... جيرار فيليب
١٠١	فرانسوا رايشنباخ

١٠٣	جان رينولتر
١٠٤	بيري ترنكا
١٠٦	اورسون ويلز
١١٣	روبرت واين
١١٥	الشعر والجمهور
١١٦	أصول الأفلام
١١٩	استمرار الأفلام الاستعادية
١٢٠	نهاية الأفلام الاستعادية
١٢٢	صباح الخير باريس (جان لإيماج)
١٢٣	الشیطان في لجسد (كلود أوتان - لارا)
١٢٤	هون وجيم (فرانسوا تروفو)
١٢٥	بيكاسو الغامض (هنري - جورج كلوز)
١٢٧	حفلات أعراس الرمل (اندریه زوابانا)
١٢٧	عطيل (سيرجي يوتكيفيتش)
١٢٩	عاطفة جان دارك (كارك دراير)
١٣٠	النشال (روبرت بريسون)
١٣١	بوابة لجحيم (بيتوسوكي كينيوازا) دم الحمقى (جورج فرانجو)
١٣٢	شاطئ صغير غاية في الجمال (إيف ألغريه)

١٣٣	سارق الدراجة (فيتوردي سيكا) عيون بلا وجه (ج. فرانجو)
١٣٤	هوليوود
١٣٥	السينما اليابانية
١٣٦	أسطورة المرأة
١٣٧	الممثلون
١٣٨	سيرج ليدو والرقص
١٣٩	عبقرية عمالنا
١٤١	من أجل فيلم جي ز أم
١٤٢	لا يمكن إنجاز شيء جيد من نون حب
١٦١	شعر السينما... نعم الشاعر
١٦٣	الحسناء والوحش
١٧٦	النسر ذو الرأسين
١٨٢	الآباء الراهبيون
١٨٧	أورفيه
١٩٥	وصية أورفيه
٢٢٦	المواعيد
٢٢٧	الصوت الإنساني... روي بلاس
٢٢٩	العودة الأبدي

أميرة كليف	٢٣٤
١٧ مقتطفات غير منشورة	٢٣٥
١٧ مقتطفات غير منشورة	٢٤٥
البيلو غرافيا	٢٥٩
الفيلمو غرافيا	٢٦٣

الطبعة الأولى / ٢٠١٢م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

لأكثر من ثلاثين عاماً، حافظ جان كوكتو على علاقة عاطفية مع الصورة المتحركة. بالنسبة إليه، كان الفيلم صاحب رؤيا مثل الحلم، لمحة عن الأشباح التي تطارد الشاعر طوال حياته.

تسلط هذه المجموعة من الكتابات الضوء على أعمال كوكتو إلى السينما، إضافة إلى مناقشات تفصيلية عن أهدافه، والرد على الانتقادات، وتأملاته بشأن العلاقة بين الشعر والمسرح والسينما. يعلق أيضاً على نجوم السينما الذين أعجب بهم - مارلين ديتريش، جيمس دين، بريجيت باردو- جنباً إلى جنب مع مخرجين كبار مثل جورج فرانجو، وشارلي شابلن وأورسون ويلز.

شاعر بصيرة، مخرج أفلام وفنان، تضم أفلام كوكتو فيلمي «أورفيه» و«الحسناء والوحش». هناك سيناريوهات لرائعته «دم الشاعر» و«وصية أورفيه» في دار نشر ماريون بويار في اثنين من السيناريوهات.

كان امتداد نشاطه الثقافي مذهلاً. تشاجر في عام ١٩١٠ مع مارسيل بروست، في حين كان يتم تمويل فيلمه الأخير من مخرج الموجة الجديدة للسينما فرانسوا تروفو، واحد من أهم شخصيات القرن البارزين.



www.syrbook.gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com

هاتف: ٢٣٢١١٦٠٤

مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٢م

سعر النسخة ٢١٠ ل.س أو ما يعادلها